أكاديمية الفنون
وحدة الإصدارات
موسيقى (٣)

قضية الأوبرا

(بين التقليدية والتجديدية)

الجزء الثانى

تـأليـف : كـولـتـائى تـومـاش
ترجمــة: أ.د . كمال الدين عيد
مراجعــة: أ.د. عصام عبد العزيز

راجع المتن لغويا — عادل عبد الحميد
جمع — وحدة الحاسب الآلى
إخراج كمبيوتر — خالد جمال الدين عباس الجندى
متابعة النشر — عبلة هديب
اخراج فنى واشراف طباعى — آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم الجزء الثاني من الكتاب
عن النص المجرى الأصلى

AZ OPERA-PER

KOLTAI TAMÁS

SZABAD TÉR KIADÓ

Budapest , 1990



كلمة لا بد منها

بصدور هذا الجزء يكتمل السفر الهام الذى حرصنا على نشره ضمن إصدارات أكاديمية الفنون لقيمته العلمية ، وأيضًا لندرة هذا النوع من الدراسات بالمكتبة العربية . وقد توفر الأستاذ الدكتور كمال عيد على ترجمته من اللغة المجرية ، بحرصه ودأبه وقدرته وتميزه ، وبكل ما هو معروف عنه من عطاء ، كما قام الأستاذ الدكتور عصام عبد العزيز بمراجعته ليتجلى العطاء غير مدفوع الثمن ، ومن الانصاف أن أتقدم لهما معًا بكل الشكر والتقدير .

أ.د/ فوزى فهمى



جوتز فريدريش Götz Friedrich

الأوبرا .. كعلاج سيكولوجى اجتماعى

- السؤال من المؤلف ..

ظهرت منذ فترة وجيزة بالمجر دراسة لخّصها تيودور فيسانجروند أدورنو

Theodor Wiesengrund Adorno

يُقرر فيها أن تكرار الأغنيات البسيطة الرخيصة فى الأوبرات، والذى وصل إلى حد الرتابة، قد مسّ الأغنية الواضحة المقبولة فى العصر الذهبى للبرجوازية الصغيرة. فأينما يحلّ العقل ويتحكم، فإن الأوبرا تتجه إلى المحافظة وإلى التقليدية وإلى الماضى الروتينى لها. ثم يتابع صاحب الدراسة فيقول .. إذا ما بحثنا عن البديل فى فن التمثيل الأوبرالى، فإننا نعثر على محاولات فلزنشتاين فى المسرح الموسيقى، وعلى جهود لويجى نونو Luigi Nono فى طريق (حداثة خشبة المسرح Azione Scenica) أو فى طرق جديدة أخرى. لكنها تؤدى بالضرورة إلى ضربة تَقدّم قوية مفاجئة. هل توافقون على هذا الرأى؟ حتى لو أخذنا فى الاعتبار أن فن التمثيل الأوبرالى اليوم قد انفصل تماماً عن التقليدى القديم واتخذ طريقاً جديداً يمكن أن نصفه بأنه فرع من فروع الطليعية Avantgardism التى تجرّب فكرات وأساليب جديدة؟

- الجواب من جوتز فريدريش

مدير أوبرا، مخرج أوبرالى أول - مسرح كوميش أوبر ، برلين.

ظهرت الطليعية كما ظهر الرواد عدة مرات فى عصور مختلفة. وفى كل مرة كانت تقف ضد الواقع. أعتبر الطليعية حركة طليعية حقيقية إذا ما تعارضت مع القائم، وواجهت المألوف المعتاد والموجود القائم فعلاً.

ومع ذلك، ففى الفن وفى تاريخ الأوبرا فإن كل ريادة وكل طليعية تسير إلى الروتينية وإلى التقليدية، بمعنى أنها عادة ما تفقد الوظيفة الطليعية بعد فترة من الزمن، بما يستدعى ظهور طليعية أخرى من جديد. ويتميز تاريخ الأوبرا بعدم وجود التطور الملحوظ وضعف الاستمرارية. ولذلك فقد كان علينا على الدوام أن نُفرّق بين التيار الطليعى الريادى الحقيقى وتيار الموضات الذى يظهر بين الحين والحين. كما أن علينا وسط هذا التفريق ألا نُلقى بكل القديم وسط الحماس، وقبل الانغماس فى طليعية جديدة، حتى نحافظ - ولو بقدر ما - على ما هو ثمين وقيّم.

إن القديم فى الأوبرا يعنى لى ثلاثمائة عام بل أربعمائة عام من كنوز الخبرات فى مجال العلاقة بين الموسيقى وخشبة المسرح. لا نقول ذلك لأن واحداً من المعاصرين اليوم قد هاجم طريق الطليعية فى الأوبرا. ولذلك عرفنا قيمة مونتفردى، موزارت، فردى، بوتشينى، فاجنر وريتشارد شتراوس. فالموقف مختلف تماماً عن طبيعة فن التمثيل الأوبرالى اليوم، وكيف يجرى؟ فالمؤلف الموسيقى ألبان برج Alban Berg مثلاً له بعض الآراء فى هذه القضية. وهى آراء جميلة حقاً، لكنها تقول إن الأعمال الأوبرالية الحديثة يجب تمثيلها كما تُمثل الأعمال الكلاسيكية، أى نتعامل مع الكلاسيكيات كما لو كانت أوبرات عصرية. وفى رأيى أن ذلك يحتاج إلى مخرج شجاع ذى أفكار جريئة ليحقق هذه الصورة.

س: أنتم أحد تلامذة فلزنشتاين. وقد عملتم معه لعدة سنوات طويلة كمخرج زميل. ثم عملتم بعد ذلك مخرجاً أول لمسرح كوميش أوبر. ومن الطبيعى أن عملكما المشترك قد سيطرت عليه أساليب علمية مشتركة بينكما نبعت من خبرتكما الفنية والعلمية، وبصفة خاصة من الأساس النظرى عند كل منكما. ما هى هذه الأفكار والخبرات؟ وما هو الأساس النظرى عندكما؟ وما هو الباقى اليوم من آثار فلزنشتاين؟ هل مازلتم مخلصين لأفكاره فى المسرح الموسيقى الواقعى؟

ج: تعبير المسرح الموسيقى الواقعى هو تعبير ضيق جداً. وعندما أعود بفكرى إلى الوراء، فلا أعرف هل التعبير من فكر فلزنشتاين أم لا؟ تحدث فلزنشتاين

كثيراً عن المسرح الموسيقى السحرى Magic، وعن المسرح الموسيقى الشعرى. وكلنا نعرف أن الواقعية هى نظرية Method .. مذهب أو رأى. لقد فهمها فلزنشتاين على هذا النحو، وهو ما ألقى على كاهلِنا إقامة علاقة اجتماعية وثيقة فرضها علينا المجتمع بحقائقه الواقعية. لذلك كُنا نؤمن ونلتزم بالواقعية.

ولذلك قدّمنا عروضا أوبرالية تتميز بعلاقات متضادة مع الحقيقة، حتى ولو لم يكن بالاستطاعة التعرف على هذه المتضادات من الوهلة الأولى. فقد كان يحدث أحياناً من النظرة الأولى Prima Vista أن يظهر العرض فى أيامه الأولى كما لو كان منتميا إلى تيار (الفن للفن L'Art Pour L'Art) لوجود متناقضات وتعارضات مع الصورة الواقعية أو الحقيقة التقليدية. وعلى ضوء ذلك، فالمسرح الموسيقى الواقعى لا يشق طريقه عُنوة لتحقيق مستوى واقعى معين عن طريق الأوامر أو الشدة، أو عن طريق خدمة أيديولوجية معينة. لقد كانت سنوات الخمسينيات والستينيات من القرن الحالى هى سنوات التعبيرات الثورية التى حقق فيها فلزنشتاين – وبكل قوة وتأثير – التمثيل الأوبرالى، لا أقصد نوع التمثيل الأوبرالى، لكننى أعنى الإخراج وتوجيهه لفن الممثل فى الأوبرا. لقد حرّض فلزنشتاين واستفز كمخرج على أشياء لامعة دون أن يبدو عليه أنه يُحرّض أو يوحى بشئ جديد. حرّض كمتخصص فى الفن، فى نعومة وحزم أيضاً. لذلك فأنا أفهم كل الأساس النظرى عنده وأتفق معه فيه. فمثلاً قبل الإعداد أو الاتفاق على فكرة من الأفكار فى المسرح الموسيقى، كان ذلك يستدعى قراءة النص مُسبقا، ثم تحليله حتى نحدد الفكرة بعد الفكرة. وكان علينا أن نعرف أن المؤلف الموسيقى يكتب موسيقاه لخشبة المسرح. بمعنى أن تنتمى قوانين النظرية لخشبة المسرح مع قوانين الموسيقى المكتوبة، لنحافظ على التوازن بين سلطة الموسيقى وغطرسة وتكبر الإخراج.

قد نقول بأن الموسيقى فى المسرح شئ، وأن المسرح بدون الموسيقى شئ آخر. لكن الموسيقى تبقى على كُل حال، والعكس صحيح أيضاً. فالمسرح الموسيقى شئ يختلف عن المسرح الخالى من الموسيقى. لكن يبقى المسرح فى كل الأحوال. أن

فَهْم هذا التأثير المتبادل بين كل من (الموسيقى) و (المسرح) هو الذى يُعيننا على العمل الرائع فى المسرح الموسيقى. تعلمنا من فلزنشتاين أن عروض "الكونسرت بالأزياء" التى يقدمها المغنى الذى يقف أمام أنوار الحافة فى المسرح مُغنيا بنظام الريسيتال Recital (بطريقة الأداء المُوقَّع - المترجم) يجب أن تتبع طريقة استانسلافسكى، ثم، أصل إلى أهم أسئلة فلزنشتاين للمغنيين. وهو السؤال الذى يقول "لماذا تُغنى"؟ فلابد للمغنى من الوصول عن طريق البارتيتورا والشخصية المسرحية معاً إلى الهدف. لماذا يُغنى؟ ثم بعد ذلك يطرح السؤال، لتصبح الإجابة منطقية وشافية لماذا يُغنى الممثل؟

إننى أُعمّم هذا السؤال الهام، وأحرص على أن يتداوله ويتفهّم معناه كل العاملين بالفن الأوبرالى وعلى هذه الصورة، لماذا هذه الموسيقى إلى جانب المادة الحوارية؟ نحن لا نستطيع التحدث عن الأوبرا إلا إذا أجبنا على هذا السؤال. فإذا ما فعلنا، فإننا نُنقذ مستقبل الأوبرا ونُنقذ نوعها Specific وبكل تحديد ودقة، إذا ما تصرفنا على أن الحكاية أو القصة أو الدراما فى الأوبرا تقتضى منا الفتح على بُعد جديد، وليس على أن الموسيقى نزعة عاطفية فقط Emotional.

وفى حالة عكسية تماماً، فأحياناً ما نتسلم أوبرات أدبية بحتة، تحتاج إلى الموسيقى لإيضاحها وشرحها. ومع ذلك فينبغى علينا أن نُعبّر عن مضمون درامى نوعى يتماسك وينسجم مع الموسيقى أو يتعارض معها. علينا أن نعرف تماماً ما هو المناسب الموسيقى.

لقد كان بويتو Boito وفردى يعرفان جيداً ما هو المناسب للموسيقى فى أوبرا (عطيل) شيكسبير، عندما حذفنا كل الفصل الأولى من الدراما الشيكسبيرية. وبدء الأوبرا من مشهد العاصفة، كما فهم بونتى Ponte وبذكاء شديد كيف يختار المشاهد الثورية عند بومارشيه، وكيف يترك مشاهد أخرى. لا أقصد بذلك النواحى الثورية العقلانية فى الدراما، فقد بقيت كلها فى أوبرا

(زواج الفيجارو). لكننى أقصد اختياره وانتقاءه للمشاهد القابلة للغناء وللموسيقى. وقد شرح بونتى ذلك بكل وضوح وجلاء فى التعليقات الحوارية التى كتبها وضمنّها الليبرتو.

وفى تلخيص لما ذكرت، فقد علّمنا فلزنشتاين كيف يمكن إعادة قراءة الأوبرات من جديد، وإعادة فهم حكاية أو قصة الأوبرا بصورة فريدة، ومن صُلب النص الأصلى نفسه لنستخرج كل تعاليمه وأفكاره. أما الأجزاء الباقية بعد ذلك فإنها قد تغيّرت وتبدّلت. ومن المعروف أن فلزنشتاين لم يكن يثق فى أحد .. إذ كان يثق فى الموسيقى وحدها، وكان ذلك شيئاً طبيعياً. فقد بدأ جهوده فى المسرح الموسيقى، وساعتها كانت السيادة للموسيقى الترفيهية وموسيقى التسلية فى عصره. وكان عليه أن يقف موقف المجابهة والتحدى والعصيان لهذا النوع الترفيهى الخفيف. أنا شخصياً الآن فى موقف أحسن وأفضل من موقف فلزنشتاين.

فأنا أُكوّن ممثلاً أوبراليا معاصراً يعتمد فى الكثير على ما ابتدعه وحقّقه فلزنشتاين. ففى اعتقادى أن الموسيقى نفسها حدث من الأحداث فى الأوبرا أو المسرح الموسيقى. دليلى على ذلك عروض تريستان، سالومى، آريات موزارت. وهى الأعمال التى لا تحتاج منى إلى تركيز على المسرحية أو الدرامية. أعرف طبعاً أن الأمر يتعلق بالاصطناعية (التركيبية والتأليفية Synthesis)، وهو ما أسير إليه رأساً للحصول عليه، حتى وصلتُ إلى عدة أشكال من الاصطناعية.

س: توتّرت العلاقة بينك وبين فلزنشتاين فى بداية سنوات الستينيات. وتركتم على أثرها مسرح كوميش أوبر. ما هى الظروف التى حدث فيها هذا الانشقاق؟ وما هى أسباب القطيعة مع فلزنشتاين؟ ومع مسرح كوميش أوبر؟

ج: لقد تأثر فلزنشتاين من هذه القطيعة. ومع ذلك، فإن كل ما ذكرته لك فى حوارى الآن، وأعترف - بكل فخر - بتتلمذى على يديه. لقد عملت معه وعنده لمدة عشرين عاماً. وعشرون عاماً وقت غير قصير. لكننى أحسست مرة أننى فى

حاجة إلى العمل وحدى، للاعتماد على ذاتى. فموقف ألمانيا بعد تقسيمها إلى ألمانيتين (!!)، وقواعد جوازات السفر بقوانينها، هى التى دعتنى لأهجر مسرح كوميش أوبر، وأترك بيتى فى برلين الشرقية. لقد بدأت حياتى من جديد وأنا فى سن الثانية والأربعين، ومن الصفر، تركت خلفى الجائزة الوطنية التى حصلت عليها، وتركت عضويتى فى أكاديمية الفنون الألمانية، وذهبت، أمضيت ثمانى سنوات فى أوروبا الغربية، فى هامبورج ولندن، ثم استقررت فى وظيفة المخرج الأول فى أوبرا كوفنت جاردن. وفى عام ١٩٨١م عدتُ مرة أخرى إلى برلين. وفى النصف الثانى من نفس السنة قابلتُ الكثيرين الذين يؤمنون أن برلين الغربية ليست مدينة متقدمة فى الفن، لكنهم يعتبرونها الجسر بين الغرب والشرق. لقد كان رأيى دائماً أنه لا يجب على الفن ولا على الأوبرا أن تكون فى خدمة السياسة. فالفن فى أعظم لحظاته وأرقاها يستطيع أن يُعيد تصنيف وتقرير الأشياء. ونحن نحاول ذلك علّنا ننجح فى هذا الطريق.

س: ما رأيكم فى إعادة شرح وتصنيف الأوبرا الكلاسيكية؟ أصدرتم كتاباً فى عام ١٩٥٤م عن المضامين الفكرية الإنسانية فى أوبرا (الناى الساحر). ووردت على ذهنى الآن وجهة نظركم فيما يتعلق بشخصية (ملكة الليل). وجهة النظر هذه التى وُلدت من فكر مشترك بينكم وبين فلزنشتاين على خشبة المسرح، وسؤالى هو، هل كان ذلك يعنى تجسيد الكراهية العمياء لملكة الليل، الأمر الذى منعها من استعمال الوسائل المناسبة حتى تصل إلى هدفها المُتبلور فى قوة سلطتها؟ قرأتُ حديثاً دراسة المؤلف الأمانى من ميونيخ الذى يشرح فيها وجهة نظره فى شخصية ملكة الليل باعتبارها (امرأة كونية - Cosmos) كأى أم طبيعية حاكمة لإمبراطورية من الإمبراطوريات فى مواجهة شخصية ساراسترو Sarastro المتصفة بالبرود والعقلانية والاستبدادية والطُغيان.

ج: فى هذه النقطة حققت لنفسى قاعدة للعمل. وكانت القاعدة كالآتى: لابد من إبراز الأوبرا. وهو ما يعنى فى اللغة الألمانية: أن علينا إبراز الأوبرا لأنفسنا أولاً قبل إبرازها للجماهير. لكن ذلك لا يعنى أن نلجأ إلى العصرية أو إلى

تحقيق أمر واقعى Actual . كما لا يعنى أن الأوبرا سوف تصبح أوبرا حقيقة إذا ما قدّمناها بالطريقة التقليدية المحافظة. لم ترحمنى بعد ذلك المناقشات التى نشأت. فقد كان علىّ أن أصل إلى الأهميات التى تحمل لب الموضوع، والتى لا تتحقق إلا عن طريق العمل. فالآراء السوفسطائية لا تفيد. كلنا يعرف أنه ليس بالاستطاعة اليوم تقديم مونتفردى بمثل ما كان يُقدّم ويُعزف فى عصره. فقد تغيرت الآلات الموسيقية (زادت الآلات الموسيقية فى القرن السابع عشر الميلادى بعد وفاة مونتفردى بكثير - المترجم) كما تغيرت عادات الجماهير وطباعها، وتغيرت كذلك أدوات الاتصال الجماهيرى. وكل ذلك يُغيّر كثيرا من أداء المغنى الأوبرالى. وإذن .. فلماذا كل هذا التباكى اليوم؟ لا أجد له سبباً أو مُبرراً. إن ما أعرفه حق المعرفة هو أن للأعمال الكلاسيكية وجودين وحياتين اثنتين. وقد سُجلت هاتان الحياتان فى كل البرامج والعروض، حتى أصبح هذا التسجيل بمثابة الطريق أو الاقتراح للعمل ومسيرته، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإن هناك وجوداً أدبياً للموسيقى هى الأخرى. وهو الجدير بالبحث عنه فى المكتبات، ومن ثَمَّ استعمال هذا الوجود. لكن هذا الوجود الأدبى للموسيقى يظهر على شكل وجودى وحياتى آخر فى الأوبرا. وهو ليس هذا الوجود الذى يكتب من أجله المؤلف الموسيقى موسيقاه. فإذا ما أخذنا كل هذه الخطوات بعين الاعتبار، فلا أفهم هذا التباكى للمرة الثانية. إذا ما تعرّض مخرج لإخراج إحدى الأوبرات، فإن الأوبرا تبقى، لكنها لا تبقى كما تبقى لوحة مزيفة من لوحات رمبراندت Rembrandt زيّفها رسام من الرسامين. تبقى الأوبرا وتبقى معها الفرصة سانحة لتفسيرات جديدة مستقبلية وتجارب فكرية عصرية. حتى ولو كان هذا التفسير العصرى خاطئاً أو ميتاً أو غبياً فى أحيان أخرى. وعندها يمكن القول بأن التفسير غبى ولا يمكن القول بمهاجمة القواعد الفنية للأوبرا. إذن ستبقى الأوبرا حية متوهجة إذا ما حاولنا على الدوام إثراءها وتجديد دمائها بالنافع من الأفكار والجديد فى البحث الفنى. قد يبقى إخراج أوبرالى

صالحاً للعرض دون تغيير لمدة عشر سنوات، وقد يضمحل ويفُتر أثره. الدليل على ما أقول السنوات الأخيرة فى حياة الأوبرا (الحلقة Ring). وعلينا ألا ننزع من هذه النتائج، إذا ما عرفنا حقيقة ما هى الأوبرا؟ وما هو برنامج العرض الأوبرالى المُكوّن من الموسيقى والمنظرية والحوار الدرامى المكتوب. ثم، لماذا تدور المناقشات فى الأوبرا دائماً حول المخرجين؟ فهناك قُواد الأوركسترا أيضاً. ولا يوجد بينهم من يقود أوبرا من الأوبرات تماماً وانضباطاً على نسق قائد الأوركسترا الآخر. فالصورة الموسيقية تتغير على الدوام أثناء العزف. لكنها تتغير بطريقة عجيبة لا نستطيع معها إقامة مقارنة بين قائد وآخر. هذا فى الوقت الذى يختلف فيه الأمر عند الإخراج مثلاً. وإذن فما هو الإخراج الأوبرالى؟ قليلون من يعرفون إجابة هذا السؤال. بل من النادر أن نعثر على من يفهم معنى الوحدة أو التوحيد بين الموسيقى والصورة البصرية Sight. أى أن يبقى المخرج هو المقرر للأشياء فى الصورة البصرية فى الوقت ذاته، لكن هذا ليس هو الإخراج. فالإخراج هو الشخصيات، والأدوار، والنماذج التى تقترب منا لتُقدم لنا ولتفصح عن الأحداث التى تتحدث عن الأوبرا وشخصية ملكة الليل فى أوبرا الناى الساحر نموذج دقيق على ما أقول من وجهة النظر هذه. قالوا حتى وقت قريب، هناك تمزّق وانكسار فى الأوبرا، لأن ملكة الليل تبدو رقيقة، وأنها تُغنى دورها فى حزن حقيقى، وتعالت آراء أخرى تدّعى الذكاء لتقول: انظروا ماذا فعل موزارت عندما استعمل وسائل (الاسكتش الغنائى - Singspiel) فى الأوبرا الجادة Seria والأوبرا بوفا Buffa ؟ لكن الأمر كان واضحاً جلياً. فقد فرضت أحداث الأوبرا مثل هذا الاستعمال سواء كان استعمالاً سلبياً أم إيجابياً. الأهم من هذا وذاك أن الاستعمال ذاته كان حدثياً. وبعد عشر سنوات أو خمس عشرة سنة عادت التساؤلات من جديد. صحيح أنهم اقتنعوا بحدثية الاستعمال وأهميته، لكنهم عادوا إلى السؤال من جديد. هل استعمل موزارت هذا الشكل التاريخى حتى يصل إلى نتيجة سلبية؟ وألم يكن من الأجدر به أن يذهب إلى بعيد .. إلى تجسيد موسيقى ملكة الليل بدلاً من الشكل القصصى التاريخى القديم الذى يقف عند حد إبراز مشاعر الأمومة؟ حتى ولو كان ذلك يعنى جديداً من وجهة نظره؟

وفى رأيى أن ما يُقدمه المسرح هنا، هو استمرار رائع لثمرة ناضجة لأوبرا الناى الساحر. مع اعترفنا بأنها ثمرة صعبة المراس. وعلى كُل، فإن علينا أن نفهم جيداً ماذا أتى به المؤلفون الموسيقيون؟ لنحفظ فى وعينا، ونضيف جديداً إلى خبراتنا. فإذا ما قال أحد السياسيين فى أيامنا هذه أن العالم هو الجنة من ناحية، وأنه هو الجحيم من الناحية الأخرى. أو أنه هو الشيطان من ناحية، والنور من الناحية الأخرى، فإننا سوف نأخذ بمذهب الشكوكية Skeptic، وساعتها سوف نُصنّف أوبرا الناى الساحر تحت ناحية واحدة من هذه النواحى، بل نتكئ على هذه الناحية وحدها.

س: أعرف أن الدرامات الموسيقية لفاجنر تُمثل جانباً هاماً فى أعمالكم. فقد بدأتم فى إعادة التياترالية الفاجنرية فى إخراجكم لأوبرا الحلقة فى عرض لندن، عندما لم تكن إعادة التياترالية موضة من الموضات الفنية. هل كانت محاولتكم هذه عملاً فى مواجهة أسلبة خشبة المسرح الفاجنرى التى جاء بها فيلاند فاجنر Wieland Wagner؟

ج: بدأت حياتى فى إخراج الأوبرا بأعمال موزارت. لقد بدأت فى دراسته منذ الصغر عندما كنت أعزف بعض أعماله. لم أكن ساعتها أعرف القراءة أو الكتابة بعد. كان سهلا بالنسبة لى. بعد ذلك عزفنا موسيقاه أبى وأنا بأيدينا الأربعة معاً. كُنا نعزف افتتاحيات موزارت دائماً. ومن وجهة نظرى فإننى اعتبر موزارت أحد العباقرة الذى يصعب الإمساك بناصيتهم. إذا ما استمعتُ إلى موسيقاه فإنه يصعُب علىّ تصنيفه مع موسيقى الصفقات. مع أننى أنسى أن موسيقاه مُمنهجة ومُصممة فى دقة. كذلك نعرف أن موزارت كان مضطراً لأن يتجه بموسيقاه إلى طريق الصفقة. لكنه مع ذلك لم ينحرف عن طريق المنهج والتصميم فى التأليف الموسيقى لموسيقاه. لقد خطا خطوات محسوبة ناحية العمل الموسيقى، وخطوات

أخرى تنحرف عن العمل الموسيقى (حسابا للصفقة) والتى لا أستطيع أن أسمّيها (السعادة) لأنه تفوح منها رائحة الحلاوة الموسيقية، كما يُطلق عليها فى مهرجان سالسبورج (كرة موزارت Mozart - Kugel) .

لقد تفهّمنا جيداً آلام العصر، حتى استطعنا وضع اليد على تعبير السعادة للشخصيات. لهذا أنحاز إلى جانب أن موزارت نفسه هو السعادة النقية الخالصة. إن من واجبى أن أُظهر بوضوح وجلاء علاقتى نحو فاجنر. كنتُ فى حوالى الواحدة والأربعين أو الثانية والأربعين من العمر عندما جمعتنى معه علاقة العمل الفنى. كان ذلك عام ١٩٨٢م بمناسبة إخراجى لأوبرته (تانهاوزر). ولقد كرهته، كرهته لأنى لم أكن أعرفه أو لعلنى كرهته لأننى كنت صغيراً جداً. فكثير من أبناء جيلى اعتقدوا أن النازيين كانوا على حق حينما استعملوه لصالحهم ولأهدافهم. أما الآن فأنا أعرف فاجنر تماماً. وأضحك كثيراً عندما أجد أنه استطاع أن يخلب لب العالم بالأيديولوجية القومية الاشتراكية وكان ذلك من حقه. كان فاجنر أكبر عباقرة الفنانين فى القرن التاسع عشر الميلادى. لقد أحسّ بكل جسده وروحه مُصيبة وخسارة هذه القومية الكبيرة، بكل ما فيها من عدم نظامية وفوضى عطّلت من التقدم. فالثوريون فى درسدن ساروا إلى الهجرة، واستأسدت الإقطاعية بعد ذلك. وحينما تكونت القيصرية الألمانية ظل فاجنر بعيد عن هذه الأحداث السياسية. كان يريد شيئاً آخر، وكان يبحث عن طريق جديد. بعد ذلك كتب أوبرته (بارسيفال) يوتوبيا لعالم غير عقلانى وكان لابد لنا أن نرى كل ما يقصد إليه. فإذا رأينا حقاً، فإننا سوف نواجه فظاعة ورعبا يواجهان الإنسان عبر ديالكتيكية فاجنر المرعبة. وهذه الديالكتيكية المرعبة هى حصيلة نتاج وثمار ذلك العصر الرهيب. وهى نفسها هذه الديالكتيكية المشابهة التى تفرض نفسها وكل تأثيراتها على كل فعاليات وأعمال فاجنر. إن ما فعله فيلاند فاجنر يتحقق بدرجة هامة على مستوى التاريخ. وقد يكون فيلاند فاجنر هو الأول الذى حاول تفسير وإخراج فاجنر بصورة حقيقية.

أما قبل ذلك فقد كان الأمر لا يتعدى أكثر من صور رئيسة للأوبرا، أظهرت العالم بطرق مختلفة. لكنها لم تصل إلى إبراز فاجنر أو تفسيره تفسيراً حقيقيا. وحينما ننظر فى عمق نرى أنه منذ خمسة وستين عاماً أو لنقل منذ سبعين عاماً مضت لم يستطع أحد أن يُجسّد فاجنر بصورة عقلانية على الإطلاق. فأوبراته من الناحية الموسيقية أو الغنائية كانت رائعة، لكنها من زاوية خشبة المسرح فلم تكن شيئاً على الإطلاق (يقصد جوتز فريدريش التفسير الدرامى للأوبرات - المترجم)، ثم جاء فيلاند فاجنر، وكان ضد الفرضية Antithesis، لكنه كان مضطراً لأن يُغيّر هذا التضاد مع الفرضية إلى شئ آخر.

عندما بدأت العمل فى أعمال فاجنر استطعتُ أن أصل إلى حقيقة ثابتة هى أن أسلبة فيلاند فاجنر حوت كثيراً من المتناقضات التى سمّيتُها الدياليكتيكية المشابهة. وهى نوع من التحليل السيكولوجى النّرفانا Nirvana (نوع من السعادة القصوى التى تتخطى الألم، والتى تُلتمس فى البوذية من طريق قتل شهوات النفس. وهى حالة يُنسى فيها الهم والألم والواقع الخارجى - المترجم). ومع أن هذه الديالكتيكية المشابهة قد ولّدت اندفاعات فى الجماهير القديمة لمسرح بيرويت، إلا أنها مع ذلك قد أكدّت أسلوباً من أساليب الأوبرا. وهنا يتوافق رأيى مع رأى ذلك الجيل الذى عاش عصر فاجنر، وشاهد مخرجى الجيل نفسه، وهو أن الأمر كان يحتاج إلى إعادة التياترالية الفاجنرية أو كما نُطلق عليها (إعادة التصلّب Reconcertion). وطبيعى بعد ذلك أن يُفكر كل واحد فى هذا الأمر بطريقة أخرى. فأنا شخصياً لم أفهم إعادة التصلّب عندما كان فاجنر يُصنَّفُ تصنيفاً اجتماعياً فى القرن التاسع عشر الميلادى كموضة من الموضات ساعتها.

أو لنعتبره واحداً من المؤلفين الموسيقيين الرأسماليين الذين كانوا ينقدون الرأسمالية ذاتها. ولماذا نقف عند فاجنر؟ فبالإمكان كذلك فحص ماركس من خلال النظرية الماركسية. تماماً مثل باكونين Bakuny In، وفيورباخ Feuerbach ونيتشه Nitzsche. وكلهم قد أثّروا فى فاجنر وكذلك شوبنهاور Schopenhauer. ولقد أضّر كل هؤلاء الفلاسفة بفاجنر، وهو نفسه قد أضّر بنفسه بما كتبه فى غير الموسيقى. فى ظنى أنه يجب علينا أن نُعيد تفسير فاجنر من جديد كواحد من عباقرة الموسيقى والمسرح معاً وبعيداً عن الأيديولوجيات، تماماً مثلماً نُفسر شيكسبير والإغريق القدامى لأنهم هم أيضاً قد أبدعوا وسط مواقف وأحداث سياسية واجتماعية، ولذلك فقد تأثّروا بهذه المواقف والأحداث. لكننا لا نستطيع أن نفحص كل أعمال شيكسبير وحدها من زاوية العصر الإليزابيثى. إن تاريخنا يتغير فى سرعة فائقة ولعله من الأهمية بمكان أن نعرف ماذا قال فاجنر؟ أو فيم فكّر؟ لكن الأهم من ذلك هو ماهية البرنامج الذى قدّمه للمسرح؟ هذا هو تبريرى لفاجنر. إننى أُحسّ بأن العمل الفاجنرى مفتوح على مصراعيه فى كل زمان ومكان وهو الآن، وبعد مرور مائة عام على وفاته، لا يزال أكثر تحقيقاً كالأمر الواقعى. لقد وصلت الألمانيتان (!!) إلى الديمقراطية، وأمكن تفسير فاجنر كواحد من الديمقراطيين. ولعل من واجبنا أن نقذف بالمعرفة الأيديولوجية إلى بعيد. وبدلاً من أن نحشُوها ونملأها بالقوالب والقُطر الذى يُحدث عفناً Mold، فلنحاول أن نُحلل ونُفسّر تفسيرات فنية واسعة الأفق.

س: أحْدثت أوبرا (تانهاوزر) بإخراجكم لغطاً شديداً فى مهرجان بيرويت. الآن وبعد مرور عدة سنوات، كيف تُفكّرون بأسباب ذلك؟ ومن الذين ناقشوا الأوبرا؟ وماذا كانت وجهات النظر المعارضة؟

ج: كانت أوبرا(تانهاوزر) فى مسرح بيرويت أول إخراج لى عام ١٩٧٢م. حقاً لقد أثارت ضجة عارمة بين الجماهير هناك. ويكاد الاعتراض الذى وُجّه للإخراج فى المهرجان تشابه مع نفس الاعتراضات والأصوات العالية التى قامت فى وجه فيلاند فاجنر قبل ذلك. وهى هى نفس المواجهة والتحدى الذى قوبل به باتريس تشيرو بعد ذلك عند إخراجه لأوبرا (الحلقة). وفى رأيى أن هذه الاعتراضات ما هى إلا (خبطة معلم) فى أى عرض أوبرالى. طبيعى أننى لم أذهب إلى بيرويت لكى أثير جدلاً، لكن ذلك هو ما حدث، لقد عشت فى عالم بارسيفال الساذج البرئ، لم أفعل شيئاً أكثر من قراءتى للعمل، تماماً كما يقرأ أى شاب ألمانى فى بيته. فتانهاوزر تجسيد للفنان الذى يتنازل مرة. والفنان أحياناً ما يكون فى حاجة إلى التنازلات ليُبقى على حبال الاتصال. وهو يتوق مرة أخرى إلى الحرية وإلى التحرر، ويصبح مُوزّع النفس بين الحالتين بما يُفصح فى الأوبرا عن ذنوب يعيش وسطها، فى الوقت الذى يُضخّم ويبالغ فيه من الأشياء حتى يصل إلى حافة المذنبين. هذا المفهوم هو نفس التصوّر الذى أحرص عليه فى تفسير هذه الأوبرا حتى اليوم. لقد أخرجتُ بعد ذلك عدة أوبرات أخرى لفاجنر. طبعاً لن أُخرج تانهاوزر مرة أخرى بعد الإخراج الذى ذكرتُه عام ١٩٧٢م لأننى أعتبر أن التفسير الإخراجى لها لا يزال قائماً وسارياً معتمداً حتى يومنا هذا. بل هو توثيق أوبرالى دقيق. كنت سعيداً جداً بأن تكون تانهاوزر أولى الأوبرات الفاجنرية التى تحولت إلى فيلم سينمائى. وبهذا بقيت خالدة كأوبرا تليفزيونية، حتى لو ظهرت النسخة للشريط التليفزيونى عام ١٩٧٦ أو ١٩٧٧م على ما أذكر.

س: هل تعتقد أن أعمال فاجنر بحاجة إلى فهم أو تفسير جديد من الزاوية العقلانية - الأيديولوجية؟

ج: شئ طبيعى أن نفهم ونفسر فاجنر من جديد. لكن ليس معنى ذلك أن نفسر جديداً فى الأيديولوجية، هذا فى الوقت الذى يجب أن نبتعد فيه عن الأيديولوجية. أضرب لك مثالاً على ذلك. لقد أخرجتُ أوبرته (الحلقة) فى الأوبرا الألمانية فى برلين ولقد فكرت كثيراً فى شخصية (سيجفريد). قبلها بحثتُ أنا وزملائى الشخصية فى دقة شديدة. هل يمكن أن يكون سجفريد نازياً حقا؟ هل هو ضمير الشاب الغائب .S.S ؟ لكننا لم نعثر على أية إشارات مفيدة، لا فى الموسيقى ولا فى الحدث المسرحى. إن مشكلة سيجفريد هى أنه شخصية قومية أكيدة ما فى ذلك شك. هو الطبقة الاجتماعية المنغلقة Caste (أى مُمثل لنظام اجتماعى قوامه التمييز الطبقى المبنى على أساس المنزلة أو الثروة - المترجم). هو فرقة أو مجموعة من الحشرات الاجتماعية، اختاره فوتان Votan (إحدى شخصيات الأوبرا - المترجم) لكى يُغيِّر العالم من حوله. إنه لا يريد أى شئ من الحياة، بل هو يريد تحقيق نفسه وفقط بجانب إنه ينشأ ميما Mime كالقزم تماماً. فإذا ما تقابل أحياناً مع التنين الذى يهاجمه فإنه يقتله على الفور. فإذا ما تقابل لأول مرة فى حياته مع امرأة، فإنها يحبها الحب الجم، لكنه مع ذلك لا يربط نفسه بسلسة الحب معها. وكما يذكر هو نفسه.." أريد أن أفعل شيئاً جديداً.. ثم هو يصل بعد ذلك إلى عالم جيبيتشونج Gibichung وهو عالمنا .. عالم المدنية، وهو يطير فى هذا العالم كبطل، مثل وقواق أبله Cuckoo

حتى يُعالج بالأدوية. إلا أن ذاكرته لا تعود إليه إلا قبل نهاية حياته بقليل. وكل خطئه ولعنته أنه أراد أن يكون إنساناً. فهو لم يرغب فى إنقاذ أحد أو تغيير أحد، كما أنه لم يُفكر فى تحسين أو تعديل الإنسانية. وكان كل ذلك يعنى ذنباً فى نظر المناورين المتلاعبين. إن سيجموند يتحول من غير ذنب إلى مُذنب، كواحد من أبطال قصص تورجنيف ودستويفسكى. إن ذروة العرض الأوبرالى هى مارش العزاء عندما لا يحدث أى شئ على خشبة المسرح. هناك ينام سيجفريد وحده مُسجى بين شعائر الكورال، كالمسيح على الصليب الخشبى. والموسيقى فى هذه اللحظات لا تكون أكثر من صدى إنسان Ecce Homo، يُمثّل مارش العزاء فيها الوداع الرائع الأخير .. وداع أمانى خاطئة أخطأت طريقها على يد حامل هذه الأمانى. ليس هناك مكان أو مجال لأية بخور أو رائحة زكيه Incenese. ولا مكان كذلك لإعلان سيجفريد شخصية من الشخصيات المقدسة. فهذا تفسير خاطئ لصورة سيجفريد من كل الزوايا. إن تفسيرى لهذا الموقف هو صورة من الصور المفتوحة والخالية من الأيديولوجية فى المسرح. وفى نفس الوقت فهذا المسرح الخالى من الأيديولوجية ليس متساوياً ولا متطابقاً مع المسرح السياسى ولا مع أى مسرح من هذا القبيل، لا ينفعل مع الحقائق الاجتماعية فى عصره. فهذا النوع .. هو مسرح لا يُلخّص القرن التاسع عشر الميلادى، ولا يُوجّه أو يشير إلى النازية. إنما هو عالم يمتلئ بأحلام الكابوس والجُثام والأرواح الشريرة التى تسيطر علينا فى قوة، إذا لم نتخلص منها. إن شخصيات أوبرا (الحلقة) يعيشون فى نفق مظلم هائل .. فى متاهة Maze أشبه بشبكة من الممرات المُعقّدة المُحيّرة التى تحدث عند دورنيمات Durrenmatt وفى هذه الحلقة أو الحلبة المستديرة، فالشخصيات تمثل الحلقة مرتين. فى بداية العرض وفى نهايته. وهم يضعون

بذلك السؤال الهام .. هل بالاستطاعة للناس فى وقت من الأوقات أن يتعلموا من التاريخ؟ أو حتى من القصص التى تصعد على خشبة المسرح؟

س: فى آخر عرض لكم فى بيرويت، وأقصد به أوبرا (بارسيفال) قدمتم كثيراً من الأسلبة إخراجاً. فبدلا من قلعة كلنجسور Klingsor أظهرتم برجا عصريا. كما عرضتم مزيجاً مخبريا إلكترونيا فى الأوبرا. هل يتعلق ذلك بما كتبه أدورنو Adorno من أنه تعبير درامى عن اجتماع الأوهام Phantasmagoria؟ (والمقصود هنا هو الانطباع البصرى الذى تبدو معه صور المسرح وكأنها تندفع ناحية المتفرج بصورة هائلة فى الحجم، لإبراز تعاقب سلسلة الأوهام فى الذهن نتيجةً لكابوس أو حُمى - المترجم).

ج: دعنى أتساءل، هل بالاستطاعة استعمال تعبير الأسلبة أو الشكل الأسلوبى Stylistic إذا ما دعت السينوجرافيا Scenography إلى إبراز الموقف الدرامى، وبصورة مغايرة كما اعتاد المؤلف الموسيقى فى القلعة التاريخية الرومانتيكية؟ إذا اعتبرنا أن موقف قلعة كلنجسور هو موقف الارتداد عن العقيدة أو الدين Apostae ، وفى ذلك انتماء إلى العلِم العربى، فإن ذلك يعنى بُرجا ساحراً يُمثل ويشير إلى الاتحاد الحر.

إن أوبرا بارسيفال فى بيرويت. أو سابقتها أوبرا لوهنجرين لا تصلان إلى فكرة إعادة التصلّب الفاجنرى. وخاصة حينما تتجسدان منظرياً على خشبة المسرح بأسلوب طبيعى جديد أو أسلوب واقعى جديد أيضاً. لكنهما وسط هذه المنظرية يبعثان إلى اتحاد وإلى مقترحات تشغل المُشاهد الأوبرالى بمتابعة العمل والتأمّل. لقد قادتنى خبرتى الشخصية إلى أن المسرح لا يستحسن عروضاً من

هذا النوع الذى يدعو إليه المخرج وزملاؤه قائلين: هذا هو الممكن المُتاح ولا غير ذلك. فالعرض الأوبرالى هو المتفرج، وهو تحبيبه وترغيبه فيما يُقدّم إليه. وعلى كُل، فإنه بالإمكان مناصرة هذا الخيال والإيحاء به والتوجيه كذلك إليه. لكن لا يجب أيضاً أن نحدّ منه أو نُقلل من شأنه. إن اللغط فى الأوبرا عادة ما يحدث من الانتظار الطويل. فالمتفرجون يُحضرون معهم هذا اللغط ويحملونه والمخرجون لا يعتنون كثيراً بمثل هذه الانتظارات الطويلة وما تجره من مستتبعات. لكنهم يحسبون حسابات دقيقة حينما يعمدون إلى حل جمودهم باقتراحات لوحات ومشاهد وصور، تُقدّم فُرصا جديدة لتحليل وفَهْم العمل الفنى.

س: يؤيد أدورنو فى أوبرا بارسيفال، وفى مشهد بائعة الزهور، فى كثير من الضبابية على غرار مشهد جبل فينوس فى أوبرا تانهاوزر، متطلبات إعادة الباليه. حيث نرى تذبذب اجتماع الأوهام Phantasmagoria بين الرومانتيكية والحاصلية (Verism إيثار العادى على البطولى أو الأسطورى فى الفن) يقود إلى إبراز القوة السحرية Magic Power. وفى هذه السحرية تظهر المعجزات مثل السلعة التى تكفى لاحتياجات السوق الثقافية. وأنتم فى عرضكم فى بيرويت، وقد ألْبستُم بائعة الزهور الملابس العصرية. ألم تقصدوا بذلك الإشارة إلى هذا الانعكاس التهكمى الساخر؟ ثم هناك سؤال عام: ما الذى يُقرر وضع أحداث الأوبرا الكلاسيكية فى إطار زمن أو تاريخ عصر آخر؟ حتى ولو كان هذا العصر هو العصر الآنى؟

ج: بدون شك، فإن شخصية بائعة الزهور فى أوبرا بارسيفال - عرض مسرح بيرويت، بها قدر قليل من التهكم وسخرية الأقدار Irony قرأت بكل السعادة ما كتبه كوزيما Cosima عن هذه الشخصية عند فاجنر. لكن يجب ألا ننسى أن ذلك كان فى عام ١٨٨٣م. لقد كتب يقول "كانت بالشخصية ظلال الأمريكانية". وكأنه كان يستقرئ الأحداث عما ستفعله هوليود فى القرن التالى، أو عما سيحدث فى العالم الشرقى، أو عما سيصير إليه عالم الأحزاب المتعدد فى الغرب الشبيه بالكباريهات. وما هو الرائع حقاً فى ملاحظات خشبة المسرح عند فاجنر "ظلال وإيحاءات أمريكية". لقد كنتُ جسورا فى جرأة فى إبراز تعبيرات التهديد من خلال شخصيات قلعة كلنجسور ولو من بعيد. وبخاصة هؤلاء السيدات اللاتى وضعنهنّ أمام الجواسيس، أو الشخصيات الأخرى التى حاولت معرفة شئ من خلالها. برع فاجنر فى تصوير غناء بائعة الزهور مستعملاً جو الأوبرا الفرنسية المسماة (صائدو اللؤلؤ)[١٠٢] لبيزيه. وانتبه فاجنر جيداً إلى أنه يمكن بدء أعمال دون الالتفات إلى أزمانها وعصورها، أو حتى الإبقاء على أزيائها. وليس من الضرورى أبدا التمسك بالإخلاص تجاه عصر معين من العصور. فإذا ما كانت الحادثة المسرحية جديدة وتظهر داخل إطار عصرى حديث، سواء كانت قصة رمزية أم مجازا أم استعارة، فإن ذلك سوف يسمح لنا بالتصرّف فى القديم ما بين عامى ١٨٦٠،١٨٥٠م على اعتبار أن القصص الكبيرة فى القرن التاسع عشر الميلادى كانت تحمل معالم الطبيعة. والظاهر كذلك أن الروايات كانت تخلط فى العصور. هناك مسرحيات تستعذب هذا النوع من الخلط الزمنى، وهى مسرحيات لا يمكن إخراجها على هذه الصورة الممتزجة.

ونجد غير أوبرا بارسيفال، نجد أوبرا الحلقة على نفس الشاكلة. وإذن، ففى أى عصر أو تاريخ تجرى أحداث أوبرا (الحلقة) يا تُرى؟ هل باستطاعة أحد أن يحدد التاريخ تماماً؟ أبداً. إنها تحدث فى وقت ما؟ فى الماضى، وفى الحاضر أيضاً. كما يمكن أن تحدث فى المستقبل كذلك. فإذا ما أردنا أن نُمثّل أوبرا الحلقة، فإن ذلك يقتضى منا أن نُحزّم تحديدا الوقائع والخبرات والحقائق لأزمات تاريخية مختلفة. لكن هذا التحديد لا يمكن أن يكون بالتوقّع، لأنه يحدث (دراما تورجياً) عن طريق الدراما تورجيا، بل أستطيع القول بأنه يحدث عبر وضع الأساس الفلسفى للفهم والتفسير.

س: تحاورنا حول تفسيرات فاجنر. لكن إخراجه فى الريبرتوار الأوبرالى الإيطالى فى القرن التاسع عشر الميلادى قد أثار مشكلة من مشكلات فن التمثيل الأوبرالى فى العصر الحديث. ما هى الأسباب يا تُرى؟

ج: من إحقاق الحق القول بأن كبار المغنين الأوبراليين الإيطاليين ذوى الشهرة العالمية فى الأدوار الكبيرة فى أوبرات فردى لا يستطيعون غور أوبرات فاجنر. هذه حقيقة. ويمكن القول بأن المشكلة عند فاجنر تكاد تتشابه مع المشكلة عند فردى. لقد أقمتُ تدريبات لمدة سبعة أسابيع فى برلين مع كاترينا ليجنزا Caterina Ligendza على أوبرا (فجر الأرباب). واستغرقت تدريبات أخرى نفس الوقت تقريباً مع رينيه كوللو Rene Kollo، بينما استغرقت تدريباتى مع ماتّى سالمينن Matii Salminenn ثمانية أسابيع كاملة. وكلنا يعرف عدد التدريبات فى مسرح بيرويت. فى رأيى أن المشكلات الطائفية والدينية عند فردى تنبع من أسباب عملية. فعادة ما يكون فى عروضه أربعة عطيل، واثنان مكبث، وثلاثة

ميشيل بوكانجرا أو أربعة على الأكثر. وحتى الأوبرات الكبيرة عالمياً فإنها لا تحصل عادة على كبار المغنيين فى أمثال هذه العروض. ولهذا السبب فالمخرجون عادة ما يكونون عصبيين. من السهل إخراج أعمال أوبرالية كبيرة. لكن بمن؟ أنُخرجها بالماثلين على المسرح وبصغار المغنيين؟ أم بالكورال والمناظر فقط؟ فى بيرويت عادة ما يتعاقدون مع فريق المجموعات والماثلين على المسرح. أما كبار المغنيين أصحاب الشهرة والخبرة فهم لا يصلون إلينا إلا قبل العرض بأيام معدودة. وهذا هو سبب إعراضى عن إخراج أوبرات فردى، ومع ذلك فاليوم أحاول إخراج أوبرا (سلطة القدر) [١٠٣] حيث من المؤمل تقديمها فى الأوبرا الحكومية فى ميونيخ. سوف يقوم بالغناء فيها فارودى يوليا Varadi Julia، كورت مول Kurt Moll، فولفجنج براندل Wolfgang Brandl، ولاتشاتينك Lacchettinek. والمُخطط هو تدريبات طويلة مع كل من إسواليش Sawallisch وقائد الأوكسترا جوزيبى سينوبولى Giuseppe Sinopoli. وهى مجموعة فائقة يمكن العمل معها جيداً لإبراز مفهوم وتفسير جديدين لفردى، سوف يتضمنان برنامج العرض وكذلك العرض نفسه. أعتبر هذا العرض عملاً سريعاً يجب القيام به، لأنه يسجل عصراً كان فردى يعارضه. وأعتبر أن فاجنر اليوم فى حاجة إلى مثل هذه المحاولة. لعلنى الآن بهذه الأعمال أحاول استعادة نفسى. فقد أخرجت أوبرا (فالستاف) عدة مرات. كان فردى يتمنى جمع عدة أبطال غناء أوبراليين ليؤدوا كوميديا رائعة، لكن النجوم لم يكن بوسعهم أن يفهموا أن فالستاف واحدة من هذه الكوميديات، أو هم لم يرغبوا فى فهم ذلك. إن كل ما كان يُغريهم فى الأوبرا هو دور (أليس Alice) وفقط. أسندتُ بقية أدوار الأوبرا

إلى المغنيين الذين كنت أُحبهم وأثق فى قدراتهم الفنية، والذين كانوا حاذقين مهرة فى أوبرا فالستاف فى أى مكان من العالم.

س: ما هو تقديركم لمواقف الضجات الأوبرالية التى تحدث، كما فى الأوبرا المعنونة (حرب دجاج عايدة) لنيون فلس Neuen Fels.

ج: أعود مرة أخرى لما سبق وذكرته عن الانتظار. فالجماهير لا تستطيع تغيير عاداتها بين يوم وآخر. لكن علينا كذلك ألا ننسى الجانب الآخر من القضية لنُفكر فى شاب فى السادسة عشرة أو السابعة عشرة من العمر، يرى لأول مرة فى حياته أوبرا (الصياد الساحر) أو (الفيجارو) أو (الناى الساحر). هذا الشاب، بل كل إنسان عندما يتقابل للمرة الأولى مع عمل فنى، فإنه يريد أن يحفظ فى ذاكرته الخبرة التى جناها من العمل، وقوة الحفظ من عدمها منوطة هنا بعمل المخرج. أما عن الضجة والفضائح التى تُثيرها الجماهير، فإن لها وجهان. الوجه الأول، وعلينا فيه أن نأخذ بعين الاعتبار هذا الانتظار من جانب الجماهير، وهو انتظار يتطلب من المخرج التعامل معه بما يُقدمه ويقترحه فى عرض الأوبرا من أفكار ومفاجآت يضعها نُصب أعين المتفرجين ليُدمّر أو لنقُل ليمحو أثر هذا الانتظار، أما الوجه الثانى، فهو وجود نوع من المخرجين الذين يهوون صور التحريض والاستفزاز، وهى عادة أو هواية لا يمكن الإقلاع عنها أو منعها، وبصفة عامة لا يمكن منع أى شئ فى الفن فقط عندما لا يلتزم الأوبراليون بالبارتيتورا مثلاً أو لا يلعبونها جيداً، وحتى فى هذه الحالة فإن المنع لهم ليس هو أعذب الحلول. والمسرح كفيل بوضع القواعد لمثل هذه الحالات فى علاقة الاتصال بين الصحافة والجماهير. وهى علاقة علنية مُخيفة. لكن حل مثل هذه

المشكلات أجده فى زيادة التدريبات وإحكام ضبطها .. هذه التدريبات التى تفعل المستحيل. هذا إذا رغبنا فى أن نكون ديمقراطيين. مثلما احتطُت أنا من مدير الأوبرا الألمانية Deutsch Oper فى حالات المنع هذه. فالفرصة متاحة عندى للضبط قبل وصول الخطأ إلى الجماهير، بكل ما أبديه من ملاحظات وتعديلات. لكننى لا أصل إلى وقف عرض إلا إذا لم أستطع أن أتحمل مسئولية الضبط والربط فى الإخراج. وحتى مع هذه الحالة فإن المسئولية هى مسئوليتى بكل تأكيد. منذ عام ١٩٨١م وأنا أعمل كمدير لدار الأوبرا. ومع ذلك فلم أتقابل حتى الآن مع مثل هذه المشكلات. مع أن بالأوبرا الألمانية مخرجون كبار مثل نيون فلس، آخيم فراير Achim Freyer .

س: أحياناً ما يبرز السؤال عن أسباب ابتعاد دور الأوبرا الألمانية عن التقليدية والمحافظة؟ هذه التقليدية التى تبدو بحجم أكبر فى عروض الأوبرا الأوروبية. وتُعلل بعض الآراء هذه الظاهرة لوجود أربعين دار أوبرا على الأقل فى ألمانيا. ولا تستطيع الأوبرات الصغيرة أن تقف فى مباراة مع الأوبرات الكبيرة وبرامجها، مثل أوبرا هامبورج أو ميونيخ. لذلك تلجأ الأوبرات الصغيرة إلى فتح طريق عقلانى جديد إبداعى، وهو ما يعنى خلق ظروف عمل أوبرالية جديدة. فالمكان الصغير فى دار الأوبرا الصغيرة يعمل على إنجاز أوبرات ذات طابع مسرحيخاص، أو يعيد تقديم الأوبرات القديمة بشكل ومنظرية جديدة تماماً. فالأوبرات الكبيرة تعرض أوبرات توراندوت فيديليو فى شكل متحفى يتماثل مع لوحات ليوناردو دافينشى المحفوظة فى متاحف الفن. وإذن فالنتيجة النهائية هى الوصول إلى ورشة إبداع طليعية، أو إلى متحف أوبرالى .. أى إلى أحد البديلين.

ج: إذا ما سافر الإنسان إلى أماكن من العالم، فإنه يعثر على رأى مفاده أن الأوبرات الألمانية تُمثل نوعية خاصة فى فن الأوبرا. وهو أمر يؤكد تراث الأوبرا فى هذه البقعة من العالم. تضم هذه المعلومة حقيقة ثابتة، وهى وجود أعداد كبيرة من الدور المسرحية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين. ففى كل مقاطعة وكل دوقية ومدينة، بل فى كل بلدية نعثر على دار أوبرا خاصة بها. واليوم نريد أن نُمركز كل هذه الأماكن على غرار أوبرا (روهر Ruhr) الريفية. وتجرى حركة التمركز هذه بالتخصيص النوعى، بمعنى أن يتخصص مسرح فى عرض الأوبرات، بينما يتخصص الآخر فى العروض الدرامية النثرية ... وهكذا. خاصة إذا علمنا أن بين المكان المسرحى والمكان المسرحى الآخر مسافة جغرافية لا تزيد على العشرة أو الخمسة عشر كيلومترا فقط، ولا داعى لمسارح نوعية متخصصة إذن فى كل عشرين كيلومترًا.

أما فيما يختص بإعداد التقنية الفنية وتجهيزها، فإن المسارح الألمانية على مستوى عالمى ممتاز فى هذا المضمار. ولا خطر عليها من هذه الناحية، إلا من التحديدات التى تضعها النقابات والخُطة الصناعية، والتى قد تُقلّص من التسلح التقنى للمسرح أحياناً. طبيعى أن مديرو دور الأوبرا لا يتحدثون كثيراً عن مثل هذه القضايا الحساسة فى العمل. لكننى أقول إن كل من له علاقة بخشبة المسرح سواء كان عضوا فى الأوركسترا السيمفونى، أم عضو كورال أو عاملاً تقنياً، فلابد أن تتاح له ولعمله التقنية اللازمة لإبراز العمل فى المستوى الأعلى، وما هو غير متاح فى كثير من المسارح الأوروبية، حتى يقتنع حقاً بأنه أحد العاملين فى مسرح معاصر وعصرى. علينا أن نصبح مجانين أو شبه مجانين ولو

لفترة من الزمن، ومن أجل عيون هذا الجنون، الذى يُطلقون عليه المسرح، فنحن مطالبون بكثير من الثقة والتضحية معاً. ففى عصرنا هذا لن نستطيع الوصول إلى ما نصبوا إليه من مستوى مسرحى ألمانى رفيع فى بداية كل موسم مسرحى، دون تضمين خطة الريبورتوار جنوننا الأخير، وفى اعتبار للابتكار والإبداع وحساب للأفكار والطرق الجديدة فى الأداء Innovations. هذه واحدة من نقاط العمل الهامة والضرورية. أما فيما يختص بالفروق بين المسارح الكبيرة والمتوسطة والصغيرة، فإنه من الملاحظ أن المسارح الصغيرة والمتوسطة هى دور الأوبرا الحريصة على احتضان الحركات الفنية الثورية الرائدة والطليعية. فإذا ما فحصنا أكبر ثلاث دور أوبرا كبيرة فى ألمانيا الاتحادية (!) وضعنا اليد على دور أوبرا برلين، هامبورج، ميونيخ. فإذا ما عمَّقنا فى فحص الأعمال التى تقدمها الأوبرا الألمانية فى برلين، وجدناها أعمالاً خادعة ومُضللة Deceptive. قدمت دور الأوبرا فى أوروبا الغربية فى الموسم الماضى أوبرا (سيجفريد .. ماتوس) المعنونة (قصة حياة ووفاة كريستوف ريلكا Christoph Rilke. وأوبرا كالتاربون Kelterborn المعنونة (أوفيليا). وهى التى أخرجتها فى الموسم الماضى فى مدينة اشفيتزنجن Schwetzingen . كما تركنا الفرصة لأخيم فراير لعرض تجريبى أوبرالى هو (يسوع المسيح Messias)، ثم عرض باليه بعنوان (الملاك الأزرق)، وكذلك عرض (المُدرس البشع) عن قصة هاينريخ مان Heinrich Mann. دارت كل عروض أوروبا الغربية حول هذه الأوبرات. إذا ما حسبنا سبع أوبرات جديدة، فإنها تعنى ٤٠٪ من ريبرتوار المسرح. وفى احترام لوجهة نظركم- وهى صحيحة تماماً - فإن المسارح المتوسطة والصغيرة تشد أنظار الصحافة والنقد العالمية عندما تلجأ إلى عروض جديدة وطرق شابة فى مسار الأوبرا،

تضيف أفكاراً ورؤى غير مألوفة أو مجنونة أحياناً. هذه هى الحقيقة، وهى أن هذه المسارح الصغيرة أحياناً ما تدفع بفكر إخراجى يخالف الأعراف فى الأوبرا. وفى رأيى أن ذلك أمر رائع. وبعدها فلا يجب على أحد أن يطالبهم بأكثر مما حققوه. مادام أن الأوبرات الكبيرة (السمك الكبير) لا يدفع إلينا بعروض أوبرالية متقدمة. أنا أقول دائماً بأن أمامنا مهمتين الأولى هى معالجة الريبرتوار الكلاسيكى .. أى نُلقى الضوء على الأعمال القديمة. لكن وسط هذه المهمة لا يجب أن ننسى المهمة الثانية، التى تدفع بالتجريب فى الأوبرا إلى سطح الحياة الفنية. فأوبرا مثل دار الأوبرا الألمانية Deutsch بها ألف فنان وفنى، لا يمكن حصر كل هذا العدد داخل خط فنى واحد. علينا إذن أن نتوزع بين القديم والطليعى. بل بينهما سنعثر على مساحة للفنون الموسيقية الشعبية، وفن الأوبريت. وتدخل ضمن واجباتنا تطوير فن الباليه الكلاسيكى منه والحديث. ونهاية لا يجب أن تفوتنا البرامج التابعة Satellite Programms وأعنى بها الحفلات التجريبية الكبرى على المسارح الكبيرة، التى تستقطب أعداداً هائلة من الجماهير. أنا لا أتصور صراعاً بين الكلاسيكى الموروث وبين التجريبى الطليعى. إننا فى حاجة إلى النوعين المتناقضين، إذا ما أردنا أن تحيا وتعيش الأوبرا. ودعنى أكرر مرة ثانية، حتى نُنقذ مستقبل فنون الأوبرا.

س: لنتحدث عن مسرحيات الزملاء المعاصرين. هناك علامات تشير إلى أن اللغة الموسيقية العامة تعانى من الأزمات. فقد توقف وانقطع الرضاء المتبادل Consensual بين العمل الفنى والجمهور. ويتعارض ييرج استينزل Jurg Stenzl عالم الموسيقى السويسرى مع هذا الرأى، حين يتحدث عن فن كتابة الأوبرا الألمانية المعاصرة ويُدلى برأيه الذى نقله أحد رجال علوم الجمال المجريين

فيقول: "إن ما يُميز هذه الأعمال، هو أن الجماهير تقبل الأعمال القديمة بلا أية شكوك أو تحفظات. والدليل على ذلك الإقبال المنقطع النظير على هذه الأعمال اليوم. الأمر الذى يقودنا إلى ضعف وجهة النظر الذى تنادى بتجديدات فى هذه الأوبرات". وإذن فأمامنا الآن وجهتى نظر هامتين، تقفان فى مواجهة بعضهما البعض وقد يصل البحث عن الحقيقة فيهما إلى أقصى الطرفين Extreme.

ج: حقاً ما تقول. ففى بعض الأعمال يبرز السؤال .. لماذا لا يؤخذ اعتبار الموسيقى؟ أو الحوار؟ أو الصوت الإنسانى؟ (المقصود بالصوت الإنسانى الغناء - المترجم). أو علاقة الاتصال بين خشبة المسرح والجمهور والتى تقعّدت منذ ثلاثمائة عام بخبراتها المتراكمة. ولماذا المحاولة لبدء الأوبرا من جديد .. من الصفر؟ بينما يبرز سؤال آخر فى بعض أعمال أخرى .. هل من الفائدة فى شئ تصميم وكتابة موسيقى جيدة جديدة لأوبرات قديمة؟ بمعنى أن نُجبر القديم على الدخول فى النظام أو المكيدة العصرية، بوصله وربطه فى موسيقى معاصرة أو هكذا تبدو كعصرية؟ وبين الطريقتين أو الرأيين يوجد حل بكل تأكيد. فتاريخ الأوبرا يوحى بذلك ويُعلمه. فموزارت بعد أن كتب موسيقى أوبرا (الهروب من السراى) وقبل أن يبدأ كتابة موسيقى أوبرا (الفيجارو) ظل لثلاث سنوات ونصف عازفاً عن كتابة أوبرا كبيرة. لأنه أراد أن يكتب شيئاً جديداً. ليس جديداً فقط، وليس كتابة نوع آخر من الليبرتو، لكنه كان يفكر فى بداية خطوة أولى تكون بمثابة إشارة البدء المستهلّة التى تُوَجّه وتُعلّم إلى: لماذا نكتب الأوبرا؟ وهكذا تقابل مع دراما بومارشيه التى كانت ممنوعة من العرض. لنتذكّر اليوم ماذا كانت تعنى كلمات موزارت آنذاك؟ كانت تعنى أن مسرحية صادرها الرقيب يمكن تحويلها

وإثراؤها، بل تقديمها فى المسرح الموسيقى، وفى معاونة مشتركة مع بونتى استطاعا عرضها دون الإخلال بأى جزء من مضامينها وخصائصها الثورية. إن تصوّر ذلك أمر يصعُب تصديقه، ومع ذلك فقط حدث.

والآن لنقفز إلى القرن التاسع عشر الميلادى .. هذا القرن الملئ بالعلاقات العديدة بين المادة الجديدة والموسيقى الجديدة كذلك. لننظر إلى أوبرا (فويتسك Wozzeck) للموسيقى ألبان برج. فهنا مؤلف موسيقى يكتشف قطعة فنية منسيّة من التاريخ، بفضل ما خبره من خبرات الحرب العالمية. إنه يبحث عن مادة، ويجد ضالته فى دراما بخنر. Buchner بشكلها الدراماتورجى المنبسط، ويلمح صلاحيتها، لالسوناتاته Sonatas أو منظوماته الموسيقية Suits فقط، بل تتأكد صلاحيتها للشكل الموسيقى أيضاً. ويسير برج فى نفس الطريق مستقبلاً يلجأ إلى التنقيب عن دراما منسية فى التاريخ المسرحى، ويقدم اثنين منها هما (حالة باندورا Pandora Case، روح الأرض Spirit Of Earth)، ويربط نهاية الدرامتين بأوبرا (لولو Lulu) التى تظهر فى الوسط كفصل إضافى وفترة فاصلة Inter Lude. هذا عمل عقلى إبداعى، يُفصح لنا عما نبحث عنه اليوم من قواد الأوركسترا المعاصرين. فمع ألبان برج يمكن فعل الكثير. يمكن انتقاء المادة الموسيقية، واختيار العصر وبخاصة المشكلات والقضايا التى تخُص العصر، كما يمكن وضع اليد على الأصوات الإنسانية أيضاً. ففى تاريخ الأوبرا إشارات إلى أن الصوت الإنسانى يتأقلم مع أصوات الآلات الموسيقية، وذلك هو الأمر الطبيعى والمقبول. وهو ما يأخذ به حتى اليوم المؤلفون الموسيقيون، كما كان يفعل زملاؤهم القدامى فى الماضى. إننى أثق كثيراً فى أن هذا النوع من الفنانين هم أصحاب القدرة على الاستمرارية وخوض غمار المستقبل. وهم أنفسهم الذين

يتعاملون مع المادة الموسيقية بذكاء وحصافة، وفى اعتبارهم أن الصوت الغنائى هو الحد الفصل فى فن الأوبرا، باعتباره قمة التعبير الأوبرالى.

والمثال الحى على ما أقول، هو أوبرا (الجنود) لبيرند أليوس زيمّرمان Bernd Alois Zimmermann إذ لم يقبل أحد من الموسيقيين هذا العمل على اعتبار أنه لا يمكن وضع الموسيقى له لعدم صلاحيته للعرض الأوبرالى، الأمر الذى أودى بالموسيقى برج إلى الانتحار بعد هذا الشك الكبير. واليوم، فإن أوبرا الجنود هى واحدة من أعظم الأعمال الأوبرالية، والتى ظهرت فى ثلاثينيات القرن الحالى. فلماذا؟ لأنها تُقدّم إجابات ومبتكرة على تساؤلات فلزنشتاين القديمة .. هذه التساؤلات التى تطرح مشكلات هامة مثل .. لماذا الحاجة مُلحة إلى الغناء فى المسرح الموسيقى؟ ولماذا نتبع المادة الموسيقية؟ ومع ذلك، فالجمهور يجد صعوبة فى فهم هذه التساؤلات . ليس عندنا فقط بل فى العالم أجمع. ومن الغريب أيضاً أن أوبرا (كاتيا كابانوفا) [١٠٤] تُعدّ حتى اليوم من الأوبرات الموسيقية العصرية. بينما كثيرون من بيننا لا يعتبرون أوبرا فويستك على نفس النحو، فهى عندما تصعد على خشبة مسارح الأوبرا قلّ أن تمتلئ صالة الجماهير فما بالك بأوبرا الناى الساحر؟ ولعلنا لا نجزع لمثل هذه الأسباب أو الظواهر. لكن يجب علينا كذلك ألا نسكت عنها أبداً. فالمسارح الحكومية التى تتقاضى إعانات من الدولة، مطلوب منها أن تُجرّب فى الجديد، وفى إخراج الأعمال الطليعية، فالمسارح الخاصة التى تنظر إلى دخل شباك التذاكر وتعمل بلا إعانة حكومية يكون التجريب فيها من المخاطر المُهلكة أحياناً. ولذا فهى تُقيم حساباتها على التوازن بين الجماهير الواسعة العريضة وبين الموسيقى والعروض العصرية. وقد اعتادت الجماهير على بدء الموسيقى الحديثة من عند أوبرا (بيلاس ميليزندا

Pelleas and Melisande) [105] للفـــرنسى الموســـيـــقى التـــأثيـــرى كلود ديبـوسى Claude Debussy. والآن بعـد مـائة عـام لا تزال مـوسيـقـاها عـصـرية حديثة.

س: من وجهة نظركم، مَن من الأوبراليين الذين يتعاملون مع الأوبرا الحديثة، والقـادرين على إبراز العـصـرية فى الأوبرا؟ هل نونو Nono مـثـلاً؟ أم هـانزا Henza؟ وهل من الضرورى فى الأوبرا البحث عن المشكلات الاجتماعية؟

ج: لقد ظهرت الأوبرا عندما تحررت المونودية Monody من أمام البوليفونية Polyphony (البوليفونية هى تعدّد الأصوات أو النغمات - المترجم)، (والمونودية أو المونودى هى المرثاة أو قـصـيدة الرثاء التى يُنشـدها صـوت واحـد كـمـا فى التراجيديا الإغريقية - المترجم). أو بمعنى آخر عندما استطاع الإنسان مستقلاً أن يُعبّر عن نفسه ذاتياً. عندما نجح ذلك فى عالم الأوبرا، عاد الإنسان مرة ثانية إلى استعمال وسائل البوليفونية.

هكذا كـانت البداية. تحـرير ذاتى. ثم العثـور على اللغـة التعبيـرية المناسبـة. وعلينا أن نتـذكـر هذه البـداية على الدوام. ومع ذلك فـقـد كـان هناك طريق للاستـمرارية فى عصـر النهضـة المتأخـر،ثم فى بدايات العـصـر الحـديث، وفى عصر الانعتاق والتحرير.

ومنذ ذلك التاريخ، وبحسب الظروف أو الأحوال، ويتواجد موسيقى أو آخر، ولنقل بـروكفـيف مثـلا Prokofjev الذى أراد كـتـابة الموسـيقى لدراما (الحـرب والسلام) أو آخر يريد كتابة فترة من التاريخ (موسيقيا) مثل بوتشينى Puccini،

وهو القائل بأنه بالاستطاعة كتابة موسيقى قصة حب بين شاب وشابة، أو ثالث يريد التعبير عن معاناة دينية أو سياسية من نوع ما مثل باندراتسكى Penderckì أو نونو Nono .

فى رأيى أن هذا هو الحد الفَصْل فى أمثال تلك الأحوال. أن يشعر المؤلف الموسيقى القوة الداخلية الجامحة لديه، والتى تقوده إلى الموت وإلى الفناء إن هو لم يكتب موسيقاه لكى يُعبّر عما بداخله من أحاسيس. ولذلك فإن كل ما يكتبه (موسيقيا) يكون له تأثير اجتماعى لا محالة، وبخاصة إذا ما كانت الشخصيات أو النماذج التى أمامه تُشير إلى حياتنا وناسنا، وتمسُّك وتمسّنى أنا أيضاً. قد يكون تراجيديا أو كوميديا، كما قد يكون شيئاً كبيراً وقد يكون صغيراً. المهم هو الشعور بأن الموسيقى تفتح بُعداً جديداً فى الأفق، وأنها تُقدّم شيئاً ما فوق الحقيقة (ما فوق الحقيقة) وما هو إلا الحقيقة المادية الملموسة والمدركة بالحواس Concrete. هذه الأبعاد هى فى الواقع الأسرار السيكولوجية لعلمنا. يمكن أن نطلق عليها اليوتوبيا (أو عالمنا المثالى من حيث قوانينه وأحواله – المترجم). ويمكننا تسميتها بالآمال، كما أنه بالإمكان الإمساك بها من وجهة نظر دينية، أو تحليلها بوجهة النظر التحليلية السيكولوجية. فإذا ما استطعتُ التعبير عنها لغويا، فليس هناك داع إلى الموسيقى.. إننى أعترف بأن هناك أشياءً لا نستطيع التعبير عنها لغوياً أو حتى تسميتها، ولذلك فالموسيقى مهمة للتعبير عن مثل هذه الأشياء. وإلى جانب من ذكرت من أسماء، فإننى أضيف إلى جانبها اسم فولفجنج رييم Wolfgang Riem الذى كتب فى عام ١٩٨٧م موسيقى جديدة لأوديب للأوبرا الألمانية Deutsche Oper، لكنها لم تكن جديدة على

أوديب اسـتـرافنسكى Stravinski . لم تكن شكلاً جـديداً على الإطلاق، فـهـو يُذكّرنى بعـرضين قـدّمهـمـا مـعـاً فى ليلة واحدة فى مـسـرح بورج Burgtheater (المسرح القومى النمساوى فى فينا - المترجم)، همـا أوديبوس ملكاً وأوديبوس فى كولونوس. وفى العـرض يُغطّون أوديبـوس المُحـتـضـر العـجـوز، أو بصـورة أُخـرى يُعمّدون أوديبوس الشـاب الثائر المتمرد. وبذلك يضُمّان الأوديبوسيان الشـاب والعجوز - حدسهما وحَزْرهـمـا بكل أبعداهمـا فى الدرامتين كمـا يظهران معاً فى هذه الأوبرا. وأستطيع أن أتخيل خبـرة حياة أوديبوس ومصيره، والمادة الموسيقية المناسبة فى موسيقى رييم. وبهذا لا نعثر على محافظة أو تقليدية البتة. أو على تحقيق مـا ذكره ماركس "أن يتغير القديم إلى عصرى". فالأحـلام الجديدة تلتصق وتتبع من عهد الطفولة السابق.

س: نلاحظ فى موسيقى القرن العشرين نوعين من الكلاسيكية (كلاسيكيتان) عند شـونبـرج Schonberg وبارتوك Bartok. الأمـر الذى أعـاد الرضـاء المتـبـادل بين العـمل الفنى والجـمـاهيـر، عـصـريا على الأقل. إذن، مـا هـى حلقـة الوصل الفكرية التى تربط بين الانتظار من الجـمـاهيـر وعـرضكم لأوبرا (قلعـة النبيل ذو اللحـيـة الزرقـاء) الذى أخـرجـتـمـوه فى الأوبرا الحكومـيـة فى فـينا Wien Staatsoper؟

ج: تتجلى علاقة الرضاء المتبادل بين الجماهير وبين العرض الأوبرالى (قلعة النبـيل ذو اللحـيـة الزرقـاء) لبـارتوك، بصـورة قـوية. تمـامـاً كـمـا فـى حـالة أوبرا (الانتظار) عند شونبرج. إن كلا منهما (يقصد شونبرج وبارتوك - المترجم) يُعتبر من المجددين العصريين وليس ذلك انتقاصاً من قدرهما Pejorative حيث أقول

إن لغة موسيقى بارتوك قد توطدت وتغلغلت فى بيئتنا أكثر مما حاوله شونبرج. فالانتظار عند شونبرج، وهو من نوع المونودراما Monodrama دعوة خاصة، نصف ساعة من الزمن أَدْخَلَ عليها المط والتطويل. رغم أن ما فعله شونبرج كان رائعاً. فهو يضع المسرح الموسيقى تحت مجهر التحليل السيكولوجى. لكن ليس المهم هنا أن يكتب شونبرج تحليلاً سيكولوجياً معيناً مثلما فعل بارتوك فى أوبرا اللحية الزرقاء. ومع ذلك فقد كان رائعاً للمرة الثانية. فالانتظار عنده استمرارية للتحليل السيكولوجى. وهى لذلك موسيقى مُنظمة وغير مُسلسلة Serial. وقد لا يخطُر على البال أنها ترتكز على أجزاء مُحركة ذات بواعث قصيرة الأمد. وكأن نغْماً وارتجاجا يحدث على خشبة المسرح على الدوام بين المرأة والأوركسترا السيمفونى. وهو ما يتطلب متطلبات قوية بين المرأة من ناحية، والأوركسترا السيمفونى الكبير من ناحية أخرى. وهو نفس الشئ الذى يُضيّق خناق الفهم عند الجماهير للاستقبال، كما فى اللحية الزرقاء. والقرار، أن العملين يصعدان على المسرح فى عرض أوبرالى واحد. وقد جَرُؤ على عرضهما بهذه الصورة مستشار البلاط السيد سيفللر Seefeller كأحد المديرين المسرحيين. ولعلنى أعجب لجرأته الشديدة هذه. أما عن ترتيب عرضهما الواحد بعد الآخر فإننى أحتفظ برأيى فى هذا الترتيب. فمن زاوية الجمهور والنجاح، فقد كان الأَوْلى هو البدء بأوبرا (الانتظار) وبعدها تتبع أوبرا (اللحية الزرقاء) كعمل فيه من الشعبية الكثير. لكن ذلك فى الحقيقة يعطى انطباعاً بالتناقض للفرصة الفريدة التى جمعت بين الأوبرتين فى عرض واحد. أنا شخصياً كمخرج للأوبرا لا أُحبّذ ولا أميل إلى عرض الأوبرا ذات الفصل الواحد فى برنامج الليلة الواحدة. فأوبرا (فجر الأرباب) مثلٌ من أمثلة الزمن المثالى للمتفرج لعرض الأوبرا. أما أوبرات

الفصل الواحد فالأوّلى عرضها فى برنامج التليفزيون، على غرار اللحية الزرقاء والانتظار. وفى حالتى كمخرج فأنا أُفضّل موضوعاً واحداً عن أوبرتين من ذات الفصل الواحد. فموضوع (الانتظار) هو اختراع من شخصية البطلة المرأة لذاتها، وهنا نعثر على محاولات التحرير وانعتاق المرأة التى وردت فى بدايات القرن العشرين. والتى جاهدت لصالح المرأة البرجوازية الصغيرة كنوع من أنواع الارتقاء الاجتماعى. وتنضم إلى هذه المرأة أخريات مثل ألما مالر Alma Mahler، روزا لكسمبورج Rosa Luxemburg، كلارا زاتكين Klara Zatkin، وكاتبة حوار أوبرا (الانتظار). وكذلك مارى بابنهايم Marie Pappenheim التى أصبحت طبيبة شهيرة بعد ذلك فى فينا. إنها تمثل الجناح اليسارى للبرجوازية الصغيرة. فقد عاشت على الدوام حياة سياسية منتظمة متزنة، واضطرت إلى الهجرة عام ١٩٣٧م. وإذن فموضوع الأوبرا هو موضوع المرأة فى بداية القرن العشرين. تظهر علاقة عجيبة بين شخصية (يوديت Judit) فى أوبرا (اللحية الزرقاء) وشخصية المرأة فى أوبرا (الانتظار). فيوديت تبدأ حياتها بالنشاط والحيوية،وهى تريد الوصول إلى سر نبيل اللحية الزرقاء. هى تريد أن تُنقذه لتُنقذ نفسها هى الأخرى. تريد أن تساعد الشاب لتُساعد نفسها فى الوقت ذاته. وهذا تحليل سيكولوجى مكتمل. وكما أرى فهو استمرارية لمعالجة الاضطرابات العقلية والعاطفية بالوسائل السيكولوجية Psychotherapy . فالمرأة فى هذه الأوبرا وتلك تتقاذفها أمواج السفينة حتى تسقط فى النهاية. تهوى وتتدمّر تحت ثقل المعطف الذى تتسلمه من النبيل ذى اللحية الزرقاء عندما ينفرج الباب السابع. فالحرب المستمرة المُندلعة من أجل السر الكبير تصل إلى نهايتها عند حرب بيروس Pirrus، تماماً مثل علاج التحليل السيكولوجى. ولا ندرى ساعتها من الفائز أو المنتصر فى هذه الحرب؟ لكن النبيل يبقى هناك فى ليلته الأبدية.

أما فى أوبرا (الانتظار) فإن تطور الاستمرارية يسير على النقيض بين خشبة المسرح والمنطق السيكولوجى. فى البداية نجد امرأة مملوءة مشحونة بالاضطراب تريد الهرب من أمام شئ معين، بينما هى تبحث عن شئ آخر. وهى لذلك تجرى، لكنها تسير فى جريها - وتحت تأثير الشعور الباطنى - إلى المكان الذى تريد فيه أن تخنُق شيئاً. هناك حيث تجد حبيبها مقتولاً وقد فارق الحياة وتترك الدراما النهاية مغلقة غير مُحددّة. هل هى القاتل؟ أم أن القاتل شخص آخر؟ وهل المقتول هو حبيبها حقاً؟. وفى رأيى أن هذه الخاتمة للأوبرا هى الفن القدير فى الدراما. ففى درامات التحليل النفسى ليس من المهم أن تكون القصة أو الحكاية حقيقية، بقدر ما يكون المهم هو عرض الفكرة أو نتائج الخبرة الإنسانية. فالشخصية النسائية فى أوبرا (الانتظار) قد خبرت الموت. وهى لذلك تتسلح بخبرة الوحدة وخبرة المعاناة فى مثل هذه المواقف بما قد يُساعدها على أن تجد نفسها. لكن .. أيمكن أن يكون موضوعاً مثل هذا من الموضوعات التى تشدّ الجماهير فى بدايات القرن العشرين؟ فى ظنى نعم. بل حتى عصرنا الحالى فلا تزال مثل هذه الموضوعات حية ومعاصرة، وعلينا أن نُعيد فحص مثل هذه الموضوعات ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين. لنتفحص كيف كانت (الأيام الأولى) أو حسبما كتب كارل كراوس Karl Kraus : "الأيام الأخيرة للإنسانية". وعلينا بعد ذلك فحص كارل كراوس نفسه من جديد، ومعه كل عصرنا على الإطلاق. إننا نستعد لاستقبال القرن الجديد، وعلى الأوبرا أن تفكر فيما ستُقدمه فى المستقبل القريب. وفى ظنى أن خبرات كثيرة وعريضة يمكن إعادة تقييمها، وبخاصة قبل إعادة تقديم الأوبرات التى وُلدت قبل (الدوديكافونيا) Dodecaphony (يقصد نظام التونات النغمية الثّنَعَشْرية ذات ١٢

تُوناً – المترجم). فقد تطورت الموسيقى بعد ذلك، وكان فضل تطويرها يعود إلى الدوديكافونيا. واليوم، بعد أن وصلت الدوديكافونيا إلى نهاية مطافها فى التقنية المتسلسلة. فإننى أرى أنه من الأوفق أن نُعيد كل من المادة والوسائل بأشكالها المختلفة التى وُلدت مع بداية القرن العشرين.

ومع ذلك، فأنا سعيد بإخراجى هاتين الأوبرتين، بصرف النظر عن موضوعيهما المتعلق بالإنسانيات والجماليات فى آن واحد.

س: تُعتبر أوبرا (قلعة النبيل ذو اللحية الزرقاء) واحدة من روائع الأعمال الموسيقية فى القرن العشرين. لكنها فى نظر بعض النظريين لا تنتمى إلى النوع الأوبرالى. ما هو رأيكم فى ذلك؟

ج: إن أوبرا (قلعة النبيل ذو اللحية الزرقاء) كُتبت لخشبة المسرح شأنها فى ذلك شأن أوبرا (الانتظار). ومن الصعب حقاً إبراز مثل هذه الموضوعات فى الأوبرتين، الممتلئتين بالرمز والحوار اللاواعى والشعور الباطنى إلا بعد أن يبدأ الإحساس بوظيفة خشبة المسرح، وبما تُعطيه الخشبة من حقائق لجمهور المتفرجين. ولذلك فإن المسرحيتين اللتين أشرتُ إليهما فى حاجة إلى خشبة مسرح مبنية ومُقامة بطريق الخيال، وعلى شكل مزامل ومرافق للربط الذهنى Associate. وفى عرضنا لم يكن هناك أدنى شك فى التزامنا بعدم قبول أية تأثيرات على قيمة ومتطلبات الإبداعات الموسيقية. فلا تزال توكاتش كلارا Takács Klára وسيجموند نمسجرن Siegmund Nimsgern يقدمان اللحية الزرقاء على نظام الكونسرت. وبالمصادفة فإن كارن أرمسترونج Karen Armstrong يغنى حالياً أوبرا (الانتظار) فى روما. بينما يُقدمها سانتا Santa

فى صقلية بقيادة سينوبولى Sinopoli. وهو شئ جميل ورائع أن يستمع الناس إلى هذه الأعمال النادرة التى تشغل موضوع المسرح الأوبرالى حالياً، لكن ذلك لا يعنى أن المجال هناك مفتوح فقط لمثل هذه الأعمال.

س: نسمع اليوم عادة - و بشئ من الازدراء - عن الرعب الإخراجى. والسؤال هو، أنتم من المخرجين المعروفين بهدوء العلاقة والتحقيق الدقيق والمتوازن لتصرفاتكم الفنية، وصاحب الصوت المعتدل فى ملاحظات الإخراج. متى يمكن استعمال تعبير (الرعب) هذا؟

ج: فى اعتقادى أن القضية تعود إلى أشياء كثيرة. منها الجيل نفسه، وعُمر المخرج، كما تعود كذلك إلى ثقة المخرج بنفسه. فإذا ما تصادف وتعطل شئ من فنيات العمل وسط متطلبات الأوبرا الكثيرة والمُزدحمة، فإن المخرج مضطر حينئذ أن يرفع صوته بالزعيق. أما عن الملاحظات الفنية أثناء العمل، فبجانب الرقة والعذوبة فى التوجيه، فإن الأمر لا يخلو أحياناً من استعمال وسائل أخرى أكثر حزماً وخشونة، خاصة إذا ما عمل الإنسان مع كورال يتجاوز عدده فى بعض الأوبرات الأربعمائة فنان كورالى. أما فيما يخص جانب المغنيين فإن العمل يسوده الاحترام كشكل ثابت من أشكال العلاقة الفنية. فهُم الذين يحملون العمل الفنى إهداء إلى الجماهير. وهم المنوط بهم نقل مقاصد المخرج ومفهوماته ورؤيته إلى الناس. هُم، وليس برنامج العرض المطبوع. لذلك وجب احترام هؤلاء الفنانين، ويقتضى الأمر توجيه الشكر لهم .. احترام للممتازين فى نقل الرؤيا، ومساعدة فنية للذين لم يصلوا إلى حد الكمال فى أدوارهم. إن جلسة التدريب هى أمتع وأعذب لحظات الحياة، فهى طريق إلى الاكتشاف مثل طريق كولومبوس

Columbus أو الطريق الأول للنزول على سطح القمر. إن لنا فرصة وضع طريق ريادى لأنفسنا، وسأبقى مُعضّدا على الدوام لهذا الإحساس المجنون الذى أُحس به، بأن روح الإنسان ثرية معطاءة مثل فضاء هذا العالم. لأنها تعطى دائماً حقائق كشفية جديدة. وأُضيف إلى ما تقدم أن طريق اكتشافنا لحياتنا لا يُكلف كثيراً مثل طريق اكتشاف الفضاء.

س: أنت كمدير للأوبرا الألمانية Deutsche وكمخرج أوبرالى، هل تُفضّل العمل مع فرقة الأوبرا الثابتة؟ أم تُكوّنون ريبرتوار الأوبرا من فنانين ضيوف على مسرحكم؟

ج: أُحب الفرقة الثابتة. حينما تسلمت العمل كمدير لدار الأوبرا فى عام ١٩٨١م أخرجتُ ليانتشيك أوبرا (منزل الموتى). ويجب الاعتراف بأنها لم تكن تجربة سهلة أو مريحة. فقد رغبت فى برنامج ذى مضامين جيدة، إلى جانب إظهار الفرقة والتأكيد على دورها طمعاً فى الحفاظ على التواجد القومى والأُسرى. وحتى لا تقع الفرقة فى حبائل النجوم العالميين فى أى موقف من المواقف. وأظن أن هذا هو الموقف الطبيعى والمثالى، إذا ما أردنا تذويب وتقريب كل أعضاء فرقة الأوبرا فى وحدة متجانسة واحدة، بعد تكوينها تكوينا يجمع خصائص الأدوار الأوبرالية المختلفة، الأمر الذى يملأ الريبرتوار ويحافظ عليه زمنا طويلا. إذا ما عملت بالإخراج بدعوة من الخارج فإننى أختار الأوبرا التى لا تحتاج إلى نجوم كبار من خارج الدار. حتى ولو لم أكن موجوداً بعد ذلك شخصياً فى العروض التالية. إذ لا يُمثل أو يُغنى فى أوبرتى (الانتظار، اللحية الزرقاء) إلا الفنانين الذين عملوا معى. وكذلك الحال بالنسبة لأوبرا (فالستاف) التى تبقى

شخصياتها ثابتة لفترة طويلة وبغير حاجة إلى نجوم من خارج الفرقة. ولعل ذلك متعذر لأن الأمر يستدعى تدريبات جديدة مع الجُدد لفترة لا تقل عن أسبوع على الأقل.

بعد ذلك، أظن أننى قد ذكرت لماذا لم أُخرج أعمالاً معينة بعينها منذ فترة طويلة. فمثلاً مضى على إخراجى لأوبرا (توسكا) اثنتا عشر عاماً. مع أنها من أعز الأوبرات لدىّ. أحياناً كثيرة ما يعترينى القلق والخوف من عدم إمكانى جمْع شمل الفرقة والحفاظ على كيانها حتى داخل مسرحى هذا، وكذلك بالنسبة لزملائى فى مسارح الأوبرا الأخرى.

س: كتب كثيرون، ومنهم من شهود العيان فى تدريباتكم، أنكم تُقيمون علاقات ودية وشاعرية مع المغنيين فى أعمالكم. وأنتم بأنفسكم قد وصفتم فى إحدى المقابلات الصحفية جلسة التدريب على المسرح بأنها (معمل نفسى). كما تحدثتم معى الآن بضرورة التعرّف على تقنيات خشبة المسرح. وإذن فأنا أجد المخرج الأوبرالى سيكولوجى، ومُعلّم، ومتخصص فى التقنيات. وفوق هذا وذاك فهو عالم بتاريخ الفنون. وإضافة إلى ذلك فهو من الطبيعى أن يفهم فى الموسيقى، وفى المسرح، وبصفة عامة وأساسية فى علم الجمال وهو يجمع كل هذه العلوم والخبرات فى شخصية رجل واحد. والآن يأتى السؤال. إلى أى مدى يمكن الجمع بين كل هذه المعلومات والعلوم على أساس علمى؟

إننى أضع السؤال لأننى أعرف عنك استعداداتك العلمية النظرية والإبداعية كذلك. فالحقيقة التى لا تخفى على أحد أنكم تمتهنون وظائف عديدة فى فروع فنية كثيرة. فأنتم واحد من ثلاثة وضعوا أساس نظام العمل الإخراجى فى

الأوبرا كما أنكم تُدرّسون فى أكاديمية الفنون، وفى أكاديمية الفنون التطبيقية، وكذلك فى المدرسة العليا للموسيقى.

ج: كان من رأيى دائماً أن عمل المخرج يعنى مهنة دعوة إلى الإبداع الفنى. كما تعنى نداءً باطنياً لكفاءة وموهبة للقيام بعمل ما. هناك عباقرة مجانين، لكنهم نُدرة ولا يكفون لدور الأوبرا فى العالم. بعد ذلك، هناك مخرجون لم يتعلموا الإخراج ولم يتعلموا شيئاً، وليسوا من العباقرة. لذلك فحسرة على الوقت الذى يُضيعونه فى عملية الإخراج، ورحمة على المال الذى يتقاضونه، وعلى المال الذى يُصرف على أعمالهم. ثم أخيراً رحمة على العمل الفنى نفسه. مع أن هذا النوع من المخرجين - كما ذكرت - لا يُحس بشئ من الذنب أو تعذيب الضمير، لأنهم يظلو طوال حياتهم عديمى الإحساس. لقد فكرت فى كل ذلك مبكراً أثناء دراستى فى درسدن ما بين عامى ١٩٤٩، ١٩٥٣م، وفكرت فى كيفية إعداد مخرج الأوبرا؟ وبعد ذلك قضيتُ سنوات حياتى إلى جانب فلزنشتاين. وأثناء ذلك بدأتُ فى تدريس الفنون. فى عام ١٩٧٣م عملت أستاذاً بجامعة هامبورج. ومنذ ذلك الوقت وأنا متخصص فى تدريس الإخراج الأوبرالى. كيف حدث ذلك؟

طبيعى أنه لا يمكن تعليم إخراج الأوبرا. يمكن دراسة بعض العلوم المجاورة. مثلاً قراءة البارتيتورا مع الحوار، والتحقيق الفعلى للأوبرا من زاوية خشبة المسرح، وتحليل التساوق والانسجام بين الموسيقى والحوار Balance . هذا ما يُمكن تعلّمه. أما المفهوم أو الرؤيا فإنها تُولد من التحليل. لكن التحليل العلمى قليل للأسف. كما أنه لا يمكن التحليل بدون الخيال Fantasy. ويُمكن أيضاً تعلّم إقامة العلاقات التركيبية والمُكوّنات المختلفة بين الموسيقى والحوار، وبين اللغة

والبصريات، وكيفية عمل نظام العلاقات هذا، ونوعية الموسيقى ونوعية علاقتها بخشبة المسرح. ليست هناك وحدة تحذيرية أو إنذاريه ثابتة Static فى نظام العلاقات هذا، لأن العلاقات فى تغيّر على الدوام. فمرة تكون الأولوية للموسيقى. ومرة تكون لخشبة المسرح، وهذه حركة ديناميكية. فعناصر الموسيقى، وخشبة المسرح والقوانين الأدبية تقف فى حرب وصراع مع بعضهم البعض. وكل عنصر يريد أن يقفز ليظهر على العنصر الآخر. كل ذلك يمكن تعلّمه وتعليمه كذلك. كما يمكن دراسة كيفية المناقشات التى تُجرى مع مصمم المناظر والديكورات والتى تُعرّف بكثير من أجهزة وتقنيات خشبة المسرح. فاليوم يتواجد على الساحة الأوبرالية مهندسون ومصممون كبار للمناظر، لكنهم لا يعرفون كثيراً من أسرار مهنة خشبة المسرح. وعلى ذلك فلابد والحالة هذه من أن يكون المخرج على دراية كاملة بدواخل ودقائق التقنية. كيفية الطريق إلى تصميم الإضاءة المسرحية؟ وما هى الوسائل والأجهزة المستعملة فى دار الأوبرا؟ ... وهكذا تباعاً. ثم تمتد بعد ذلك رحلة التعلّم والتعليم إلى تصميم إعلان جلسة التدريب التى تُنظّم فى أساسها إعداد العمل الفنى وفق خطة علمية وعملية تُسمى بخُطة (جلسات التدريب)، (يراعى فيها طول المشاهد وقِصرها وحجم الموسيقى وحركة الشخصيات والماثلين من كورس وكورال - المترجم). وبعد ذلك، فعلى المخرج أن يعرف أيضاً جانباً اقتصادياً لا بأس به، وهو التعامل مع المال. فالوقت والزمن فى المبنى المسرحى هو مال يُصرف ويُستهلك أيضاً، من الطبيعى كذلك أن تكون للمخرج دراية ومعرفة علمية بتاريخ الفن، وباللغة الإيطالية، وعلى الأقل المعرفة بالعزف على آلتين من الآلات الموسيقية. جيد أن يستطيع المخرج التعبير عن ملاحظاته كممثل درامى، ومع ذلك فلا يمنع أن يتسلح بمعرفة عن

فن المبارزة (السلاح) حتى يستطيع أن يُحس الانعكاس فى الحركة المسرحية Reflection. وهى سريعة فى العادة، تماماً كسرعة حركة تلقّى ضربة السلاح وحركة الدفاع المضادة، وسرعة الانتقال من لُعبة أو مشهد السلاح إلى الحوار الدرامى والعكس. إن متطلبات التعلّم كثيرة فى هذا العصر. ومن الصعوبة إمداد الشباب بها هذه الأيام، وما هو الأمر المخجل حقيقة. وأخيراً، هناك أمر آخر من الأهمية بمكان فى عمل المخرج، وأعنى به إحساسه فى النهايةليمنيبمن نبمنى بأنه (لا شئ). وهذا أمر حقيقى وفعلى. إذ بمجرد سريان العرض الأوبرالى على خشبة المسرح فماذا بوسعه إذن أن يفعل؟ لا شئ. لأن كل شئ يكون بيد الآخرين، مع أنه هو هو المحرّك (والموتور Motor)، والقوة الموجّهة الباعثة على حركة الآخرين، وهو الباذر لبذور الخيال والنشاط وغيرهما. إن تعبير (لا شئ) فى عمل المخرج يعنى أن عليه أن يقبل هذه الحقيقة الفنية فى مهنته الشاقة.

س: فى الختام، اسمح لى بأن ألخص رسالة شهيرة من شيللر أرسلها إلى جوته تقول "وددتُ دائماً أن تتفتح أرقى أشكال التراجيديا من الأوبرا، كما خرجت فى العصر القديم أعياد باخوس Bacchus من الكورس اليونانى القديم. فالموسيقى فى الأوبرا بسلطتها القوية وأحاسيسها الدقيقة الحرة، ونشاطاتها المغناطيسية المثيرة قادرة على تحقيق الاستقبال والاستحسان، وأكثر قدرة على إعداد المتفرج للابتهاج، والمزاج Temper، والفكاهة، والحالة النفسية المرحة". ترن فى أذنى كلمات شيللر، وتردّد ما ذكره بول بوزسكال Paul Barzcal فى حوارى معه عن الموت كحالة من حالات عزل الفرد نهائياً عن العالم Tabu. لقد تحدث عن الموت فى أوبرات فردى، فقال: إن الموت لا يمكن أن يؤدى إلى المواقف المضحكة - كما يحدث عادة فى الحياة - لكن العرض الأوبرالى بمستطيع من

خلال الموسيقى والغناء أن يطرد شعور الخوف من الموت،وساعتها يتم شعور المتفرج بالحرية الكاملة. إننى أتوافق، أتوافق مع كليكما فى هذا الرأى باعتبار أن فن الأوبرا عامل من عوامل ميلاد تأثير الشعور بالتحرر والحق والطلاقة والسهولة. والآن .. دعنى أسألك، بماذا تُفسّرون هذا الحماس المعاصر تجاه الأوبرا؟

ج: إذا لم نفعل شيئاً تجاه هذه الصيحات، ووضعنا على أعيننا نظارة تكنولوجية جديدة، فإننا سوف نرى أننا نعرف كثيراً وأننا قد نضجنا ووصلنا إلى حالة من الفهم والذكاء، الذى يجعلنا نُعيد أنفسنا مرة ثانية إلى عالم الأوبرا .. هذا العالم الذى أتُهم فى الماضى بعدم الوضوح، والمحافظة. إن اتهام الأوبرا بعدم الوضوح خاصة، إنما يعنى فى نظرى أنها نوع جاد يتّحد مع الخيال فى الكثير من المواضع. طبيعى أنه يمكن تمثيل الأوبرات بين البكاء تارة والضحك تارة أخرى. وبذلك تكون الأوبرا تمثيلاً Representative، أو نموذجاً للبرنامج المسرحى، وأحياناً أخرى ما تكون تمثيلاً أو نموذجاً للريادة أو الطليعية. لكن وراء هذا الاختلاف بين أساليب الكلاسيكية والطليعية (تعبير) يختفى شيئاً ما فى الأوبرا وفى المسرح. وهذا الشئ هو الضبابية، وهو الرغبة فى الرضاء والمسّرة والإشباع البهيج. ولا تصل الأوبرا إلى هذا الشئ المتبقى لنفوسنا وأحاسيسنا إلا عبر معركة حسّية تُوقظ فينا الإحساس بواسطة تنبيه شديد. وفى ظنى أن هذا هو جوهر ومهمة الأوبرا. انظر إلى أوبرا (منزل الأموات). إنها تفعل شيئاً لا يمكن أن يتحمله أو يقوم به الآخرون. إذ علينا قضاء ساعتين من الزمن فيها بين عالم المجرمين والمذنبين. عالم منحرف عن الطريق لا نريد ملامسته أو التعامل

معه، فالمحكمة والسجن عالم لا نعيش فيه فى واقعنا إلا نادراً. ثم يأتى الحظ بمؤلف موسيقى يتشجّع ويغامر بالتجربة الموسيقية، يكتبها ليُثبت أن كل قلب إنسان به ومضة من ومضات الله سبحانه وتعالى. وتبعث هذه الأوبرا أفكاراً يجب علينا الانتباه إليها وسط حياتنا. طبيعى أن تظهر فى الأوبرا انعكاسات غريبة، بل شاذة. فالكلمة المسرحية تُريد أن تقول شيئاً دراميا. وترتبط الموسيقى بها لتُعبّر هى الأخرى عن أشياء وأشياء. وكل هذا وذاك يسعى إلى اتساع رقعة الخيال، فاتحاً كُوةً هائلة من الأبعاد الجديدة لفن الأوبرا، فإذا نظرنا إلى التكوين الموسيقى عند يانتشيك وجدناه تكويناً منطقياً رائعاً، وليس على نفس مستوى الشكل المسرحى. وإذن فالشخصيات هنا تتبدل وتتحول إلى طريق آخر. ومعنى ذلك - من وجهة نظره - أن الأوبرا هى مرآة ضبابية صعبة الفهم. فهى فى أعظم لحظاتها تشحذ من خيالنا حتى حدود وجودنا وحياتنا، وأحياناً إلى ما هو أبعد من هذا الوجود وهذه الحياة. فإذا ما فكرت فى وظيفة الغناء الأوبرالى والذى يُقربنا من الحرية والانطلاق والعِتق. وطبق على ذهنى هذه الأوبرات الكثيرة التى تتخذ من الموت موضوعات له، فإن ذلك يؤكد أن هذا النوع الفنى يتسلح بإمكانيات عجيبة. لأن الأوبرا بمثل هذه الموضوعات تُعيد لنا نحن الكبار البالغين العودة إلى مراحل وزمن الطفولة، وهو ما يُحلل ويُفتّت كثيراً من العُقد النفسية ونوبات التشيّخ، دون أن نخجل من أنفسنا أو نُحس بمثل هذا الإحساس. وبهذا أُحسّ بأن الأوبرا عامل من عوامل التحليل النفسى الحديث. وكما يبدو أثرها فى أوبرتى (الانتظار، اللحية الزرقاء)، كعلاج سيكولوجى للاضطرابات العقلية والعاطفية. وعلينا إذن والحالة هذه أن نُضحى من أجلها بالمال من الجماهير والحكومات والبرلمان، كما نُضحى من أجل المستشفيات ومراكز الرئة

الصناعية. فى اعتقادى أنه يجب أن تسود الموسيقى، لا لنكون آدميين فى هذه الحياة - فلم أقابل فى حياتى عازفا لسوناتات موزارت على البيانو أصبح إنساناً أو آدمياً نتيجة العزف - ولكن، لنُطلع الجماهير على ما نعرف، وعلى ما نودّ إنتاجه من فنون رفيعة. فلم يعد الوقت كافياً لكى نفترب عن أنفسنا وعن بعضنا البعض. لكن الوقت قد حان لكى نعيش جميعاً إنسانيين وسعداء.

روست يوجاف Ruszt Jozsef

العبودية السعيدة للبناء

- السؤال من المؤلف ..

أتساءل عن المسرح الدرامى فأقول، إن أعمالكم الدرامية فى الإخراج تحتوى على الموسيقى التى تُمثل دوراً هاماً فيها. وتتضح من ذلك أفكاركم واهتماماتكم بدراماتورجية المسرح الموسيقى. من أين ينبع هذا الاتجاه عندكم؟

- الجواب من .. روست يوجاف

مخرج مسرحى، مخرج أوبرالى - المسرح القومى، بودابست.

منذ بدايتى لرحلة الإخراج وأنا غير راض عن التصميم والتشييد المسرحى، سواء من ناحية المادة المكتوبة أم من ناحية العروض المسرحية. حقيقة أن للموسيقى تأثير مُثير ومستثير Excite فبواسطتها يمكن الحصول على عناصر جبرية، لكنها جميلة ومؤثرة وتقودنا إلى تأثير جديد من ناحية، ثم إلى شكل التصميم أو البناء المسرحى من ناحية أخرى، بفعل من الفكرة المُهيمنة المتكررة Leitmotiv. وهذا يحدد لنا طريقين.الأول تعليمات وتعليم وتدريس الممثلين (من الداخل). والطريق الثانى تعضيد وتقوية التأثير للجماهير (من الخارج).

س: قبل عملكم بالإخراج هل اشتغلت بالموسيقى؟ ومنذ متى تلعب الموسيقى دورا فى حياتك؟

ج: منذ استمعت إلى برنامج (إهداء من قلب إلى قلب) فى الإذاعة. يوم كنت طفلاً صغيراً وُلدت فى قرية قريبة من بِشْتْ وأقمت هناك مع شقيقتى الكبرى التى كان لها اشتراك سنوى فى أوبرا أركل. كنت أصحبها فى الذهاب إلى الأوبرا. ثم غيّرتنى سنوات الدراسة فى أكاديمية الفنون ببوادبست. كان أستاذى نادشدى كالمان، وقضاء خمس سنوات للدراسة على يد أستاذ كبير مثله، مليئ بكل معالم التاريخ الموسيقى يفعل الكثير فى الإنسان. جلست لأول مرة أمام البيانو مضطراً فى سن الواحدة والعشرين. تعلمتُ فى الأكاديمية علم الصوت، نظريات الموسيقى، تاريخ الموسيقى بكثير من التفصيل، شأن كل طلاب الإخراج المسرحى، بل كان من واجباتنا أحياناً تصنيف الفوجات Fuges. لكننى لم أصبح موسيقياً متخصصاً. كنت أغنى فى الصغر، لى صوت تينور جيد، وأستطيع قراءة النوتة الموسيقية فى خطوطها المستقيمة Linear وأعزف على آلة الهارمونيكا ,ومع ذلك فأنا لا أستطيع ملاحقة البارتيتورا.

س: أيام الدراسة هل فكرت بالإخراج الأوبرالى؟

ج: لم أفكر مطلقاً. فقد أخرجت درامات مسرحية فى الستينيات، لكننى أحببت عروض الأوبرا فى شغف. تعاقدت فى عام ١٩٦٢م مع مسرح دبرتسن (Debrecen أحد المسارح القومية الحكومية فى مدينة دبرتسن التى تقع فى الشمال الشرقى لجمهورية المجر - المترجم). عندما وصلت للمرة الأولى إلى المسرح استمعت إلى مارش النصر فى أوبرا (عايدة). كانت التدريبات تجرى عليه فى المسرح. وكانت صُدفة أن أُعيّن فى مسرح يُخرج بعض الأوبرات أحياناً. تماماً مثل الصدفة التى عيّننى بها هورفات زولتان Horváth Zoltán بينما لم يتم

تعيين زميل هو كرتيس جولا Kertész Gyula . وكان عليّ حينئذ أن أقوم بإخراج أوبرتين من البداية، هما (حلاق اشبيلية، شرف الفلاح). كان يعرفنى كثير من الموسيقيين ونلت تأييد روبانيي فيلموش Rabanyi Vilmos واعترف الجميع بثقافتى ووثقوا فى شخصى. وأظن أننى عملت بكل الثقة والإخلاص.

س: ألم تتولد لديكم الرغبة ناحية الإخراج للأوبرا؟

ج: لم يكن عندى مجال لهذا الطموح. فبعد دار الأوبرا الحكومية - بودابست، لا تُخرج عروض أوبرالية إلا فى سجد، دبرتسن، بيتش Pecs. وقد تكّون فى هذه المسارح جهاز إخراج للأوبرات لم يكن من السهل اختراقه.

س: معنى هذا أنكم أخرجتم الأوبرات كلما سنحت الفرصة إلى ذلك؟

ج: كانت لدىّ الرغبة فى كتشكميت Kecskemet (مدينة صغيرة من مدن الأقاليم - المترجم). فكّرت فى إخراج أوبرا اللحية الزرقاء لبارتوك بالفنانين سوكاتش أستر Szakács Eszter وتروكان بيتر Trokán Péter لكنه لم يُقدر لها الظهور. وفى مدينة سانت أندرا Szent Endre (مدينة سياحية صغيرة على بُعد عشرين كيلو مترا من العاصمة بودابست - المترجم) وبالاشتراك مع أوبرفرانك جيزا Oberfrank Geza أخرجنا أوبرا صغيرة بعنوان (بيزيللو Paisiello) ثم أوبرا (طبيب رغم أنفه). بعد عدة سنوات استدعتنى أوبرا بودابست لإخراج (هارى يانوش) وهى واحدة من تجاربى التعليمية. كانت الخطة عرضها فى الحفلات المبكرة (ماتينيه) لمائة عرض. صُممت المناظر على صورة الحكايات. وقد فسّرت شخصية هارى كقادم من عالم الليتوجرافيا Lithography، عالم

الطباعة الحجرية لحرب ميدينانسكى Mednyanszky. لكن النتيجة قد أتت لى بعرض عنيد Mule. فى نفس الفترة أخرج آشر توماش Áscher Tamás أوبرا (إيدومـــينو) Idomeno. بعـــد ذلك أخـــرجتُ فى مـــدينة زالا أجـــرسج Zalaegerszeg أوبرا (سيكاى فونو) الذى كان عرضا إبداعياً سواء من ناحية العـرض الموسيقى أم الناحيـة المسـرحيـة. وأخيراً - وهو مـالم يتحقق فى كتشكميت- ثلاثة أعمال لبارتوك، وكذلك فى زالا أجرسج.

س: مـا ذكـرته تعـريف عـام لا يمس النمـوذج الأوبرالى من قـريب. وهو مـا سـأعـود إليـه مـؤخراً. سؤالى هو، أنت كمـجـرّب فى المسـرح الموسيقى، وفى محاولتكم الابتعاد عن تقاليد المسرح البرجوازية الصغيرة الطبيعية. هل حاولتم مهاجمة نفس التقاليد التى سادت فى المسرح الطبيعى الدرامى؟ قد يكون لكم بعض الجهود الحديثة فى هذا المجال. فهل كان ذلك يعنى أن فن التمثيل الأوبرالى ينقص أو يهتز فى طريق التجديد؟

ج: عِشت العصر الذهبى لأُولاه ونادشدى منذ طفولتى. شاهدت مغنيين ومغنيات كبار مثل أوروس يوليا، لوشونزى جيرج، شيماندى يوجاف، سيكاى ميهاى، توكاتش باولا، باللو إمرا، يوفتسكى يوجاف وآخرون.

Orosz Julia, Losonczy György, Simándy József, Szekely Mihály, Takacs Paula, Palló Imre, Joviczky József.

كان مستوى عالياً من الأوبراليين. فأوبرا (تريستان) آخر أعمال الأستاذ نادشدى كانت من أكبر وأعظم الخبرات الأوبرالية، على غرار عرض (النبيل

الهادئ) لجـروتفسكى. وأستطيع أن أقول إن نادشدى ومَنْ معه من كبـار رجـال الأوبرا قد عرفوا أشياء لا نعرفها نحن حاليا، ولا نستطيع الوصول إليها الآن. لقد قدموا الحدث على المسرح وليس الموسيقى فقط. واليوم نفتقد إلى هذه الحقيقة بعد أن انطلقت فى العالم اليوم دعوة عالمية (أنا شخصيا أستطيع ملاحقتها فى السينما والتليفزيون) تصيح بأن المواقف الحقيقية فى الأوبرا يجب أن تركز على الخبرة الدرامية الموسيقية لدى الإنسان، ولا يجب أن يظل أمر الأوبرا مقتصراً على (الغناء الباروكّى) حيث يشترك المغنيون مع الآلات اللازمة للغناء. هذه الصيحة تتعلق فى الكثير منها بفن أداء الممثل. فإما نُعلّم الممثلين الغناء أو أن يصبحوا ضحية من ضحايا واجبات ومتطلبات الغناء، بإجبار الصوت وإجهاده والخضوع لتقنيات الأوبرا. هناك مستويان للغناء. مُستوى يستطيع المغنى فيه أن يُحوّل صوته إلى عبارات Phrases وفى أعلى مستوياتها، ولذلك فهو يصل إلى تحقيق فعلى وحقيقى بتغيير وتلوين الصوت (عبارات وتعبيرا). ومستوى ثان يعانى فيه مع الغناء من الدخول إلى عالم التمثيل والتعبير المسرحى، فيكسر بذلك كل القواعد الدرامية فى الأوبرا.

س: أيام عصر أُولاه جوستاف انتصاراً للمسرح الواقعى.

ج: كان عصر الواقعية الحزينة العاطفية Pathetic وعلى نفس الصورة آنذاك مثّل المسرح القومى المجرى دراماته. فلم يكن هناك فرق بين أسلوب أداء كل من أوشفات يوليا وسيرينى إيفا Osváth julia, Szorenyi eva . وبين الحين والحين وقعت كلتاهما فى الطبيعية. وبدلاً من الوصول إلى الشفقة والحزن، كانتا تُسمّعان الأدوار على المسرح. وبنفس الأسلوب كان يجرى التمثيل فى السينما،

ففى فيلم (ربيع بودابست) كان جابور ميكلوش Gábor Miklós هو الوحيد الذي حافظ على النبض والعصب الحقيقيين للكوميديا فى الواقعية. والممثلون الكوميديون هم الصادقون الحقيقيون. والذين مثلوا الواقعية الحزينة فى الأوبرا هم أعظم الممثلين. لم يكن للوشونزى جيرج صوت قوى، لكنه كان يتمتع بجدار للصوت متين Scarp . أتذكر عرضاً صباحياً من عروض أيام الآحاد. كيف تحمسنا إعجاباً بدوره (ياجو). وحينما رد غليه (عطيل) بصوت التينور بدأ صفير الصالة. لم نكن نفهم فى الموسيقى آنذاك، اعتقدنا أن الأوبرا مثل المسرح.

س: أنت فى مسرحك ضد الطبيعية أو مناهض لها. هل بالإمكان تسميته بالمسرح الطقسى؟ أو مسرح الاحتفالية؟ لقد اعتدنا فى هذا النوع من المسارح التعرّف على مضمون داخلى تشير إليه علامات وأمارات خاصة، لكنها علامات وإشارات تختلف عن أشكال التعبير المألوفة فى المسرح العادى. ففى المسارح المناهضة للطبيعية عادة ما تتخذ أدوات التعبير الاحتفالى أشكالاً تنبع من المادة الدرامية نفسها. هذه العلاقة ذات شأن فى هذا المقام لأنها تظهر فى الأوبرا فى رداء أسلبة كاملة، وليست فى أى شكل من أشكال الطبيعية. فالموسيقى فى الأوبرا تُقرّب من الطقسية إلى حد ما وتُوحّد، أو كما ذكرتم تقود إلى البناء والتشييد والتصميم. فهى تصل إلى الوسائل التعبيرية عبر أشكال متكررة؟ وبمعنى آخر فهى تأتى بمشاعر مُطابقة، أو بمشاهد على مستوى المماثلة فى المسرح الموسيقى. ويؤدى هذا وذاك إلى العادة والمألوف فى عرض الأوبرا من جرّاء إعادة الوسائل بطريقة مكررة وروتينية. فإما رفع اليد إلى أعلى فى مشاهد الأعياد والاحتفالات، أو وضع اليد على الوجه فى مشاهد أخرى. لكن، ألا يمكن التخلّص من مصيدة التقليديات هذه؟

ج: من هذه الزاوية فالأوبرا نوع استثنائى. فى المسرح الدرامى يتكرر الحديث عن الموقف الدارمى. لكن الملاحظ فى الأوبرا هو تضاد غريب. فإذا ما قَدِمتْ إحدى شخصيات الأوبرا إلى خشبة المسرح فى جلسة التدريب فسرعان ما يختفى الموقف الدرامى. (تبلع) وتلتهم الشخصية الأوبرالية هذا الموقف، ثم نعود فى جلسة التدريب التالية إلى الموقف الدرامى مرة أخرى، لنرى أن الشخصية قد اختفت. وكما ذكر نادشدى، فإن الموقف فى الأوبرا عادة ما يكون حاضرا عند الأوركسترا. فكل شئ ينبع من هناك. فالأوركسترا هى المُوحى، وهى الموجّه والمؤثر للمغنين وللمغنيات. يمثلون كما فى أوبرات بوتشينى أو يشتركون فى تمثيل أجزاء من الدراما كما فى فالستاف. لا أقصد القول بأن الأوركسترا (يبكى) أو (يضحك). فهنا مثلا الموقف الشهير المعروف باسم (الانطلاق) فى أوبرا (ريجوليتو). وهذه الصيحات التى تنادى "جيلدا .. جيلدا جيلدا". والتى تُمثل إحدى اللحظات الكبيرة فى دور تيتو جوبى Tito Gobbi فى تاريخ الأوبرا. فى هذا المشهد بالذات يتضح أن بُعداً جديداً يدخل إلى المسرح ويعيش على خشبتها، وتعيش معه المغنية ممثلة الدور. فإذا ما غنّى جلوك Gluck ظهر كأنه بوتشينى أو فاجنر، وما هو نادر (أوبراليا). بينما يحدث أحيانا أن يكون المغنى مؤديا لدوره وبطريقة جيدة فى إحدى الأوبرات الإيطالية أو إحدى أوبرات فاجنر. هناك ما يسمى بـ (متخصصو الأوبرات الإيطالية)، (متخصصو أوبرات فاجنر) من المغنين والمغنيات. وهم الذين تعودوا. بعد طول مراس - استدعاء هذا البُعد التخصصى. ومن الطبيعى أيضا أن للموهبة والاستعداد الشخصى والدراسة والخبرة دور كبير فى مجال إبراز الشخصية الأوبرالية. هناك مدارس تقليدية شهيرة فى عالم الأوبرا. فالمغنيون الروس يشتهرون بإجادتهم فن التمثيل

فى براعة فائقة. شاهدت أوبرا (شرف الفلاح) بتمثيل وغناء أبرزكوفا Abrazcova. فإذا لم أكن أدرى أنه عرض سوفيتى لاعتقدتُ أنه مذاع من مسرح المتروبوليتان. فمن الملاحظ أن العروض الأخيرة للمتروبوليتان عروض رائعة ممتازة على الرغم من تواضع المغنيين والمغنيات فيه.

س: يُمثل أستانسلافسكى الأب الشرعى لمدرسة فن التمثيل الحديث فى كل من الاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة الأمريكية. فما يذكره استانسلافسكى ينطبق على فن التمثيل الأوبرالى فى الأوبرا وفى المسرح الموسيقى. كما ينطبق على نفس الطريقة فى فن التمثيل الدرامى فى كلتا المدرستين.

ج: هذا هو الواقع. فاستانسلافسكى هو الأب الكبير لنا جميعا.

س: معنى ذلك أن الأساس فى الطرق والأساليب وما يتبعه من قواعد يتطابق فى كل من المسرحيْن الأوبرالى والدرامى؟

ج: تماما هما متطابقان. بل أحيانا ما يمثل هذا التطابق إلى ما بعد طريقة الممثلين. شاهدتُ فى التليفزيون مُدرب حركة Choreographer يُقدم درسا لأحد السود ليقفز على سد من السدود. شرح المدرب الحركة ثم حللها، مُبيّناً العضلات والمفاصل التى تعمل فى القفزة حتى تصل إلى هدفها المنشود. بعد الشرح والتحليل سارت القفزة إلى التصحيح وبلوغ الهدف. والغريب أن التمبو، الريثم، الديناميكية - وهى عناصر هامة فى المسرح الدرامى - تعمل على مساعدة الممثل على خشبة المسرح لابتكار قياس عاله فى الشخصية المسرحية، بينما هى عند الممثل - المغنى (تُكتب) له حسيا ووجدانيا ما قبل الغناء (يقصد

روست يوجاف بذلك عناصر التمبو، الريثم، الديناميكية التى تُحدد المغنى قبل لحظات الغناء فى دوره، بل فى كل مقطع من الدور - المترجم). يُثيرنى جدا المسرح المتحرك النابض لأنه يعطى الفرصة واسعة للحظات الضغط والسيطرة والاستحواذ Grip، وكلها لحظات يسعد لها الممثلون بأكثر من الحوار نفسه.

س: ألا تُحسّون أن مخرج الأوبرا مغلول اليدين، فاقداً للحرية التى ينعم بها زميله المخرج الدرامى المسرحى، صاحب الصولات والجولات التى قعّدها تاريخ الإخراج المسرحى؟ ويبدو من حوارك الآن أنك تُحس بالغيرة من مخرج الأوبرا واتصالاته بالجوانب الموسيقية على المسرح.

ج: أضرب مثالاً محدداً. عندما فكرت فى استعمال صورة الإعادة Play Back فى الأوبرات الثلاث لبارتوك، اخترت موسيقى بيير بوليه Pierre Bouléz لأننى تبيّنتُ فيها ديناميكية الريثم والإيقاع. وقد بنيتُ الفكر الدرامى لهذه الأوبرات الثلاث على هذا التصور. فإذا كان الأمر يتعلق بأوبرا حية غير مسجلة، فإن الصورة سوف تختلف. لأن القضية ساعتها تُصبح خطة بين المخرج وقائد الأوركسترا. طبيعى أن إلقاء المغنى فى هذه الحالة يُضيف كثيرا من التأثير الشخصى الذاتى على الدور، سواء عن طريق إمكانيات المغنى أم عن طريق التدريبات. وفى نفس هذه الحالة فإن تحقيق التصوّر للإخراج يصل عن طريق الأدوار.. أى بشخصيات المغنين والمغنيات. وما دمنا قد وصلنا إلى هذه النتيجة، فيجدر الذكر بأن إخراجى لأوبرا (هارى يانوش) التى أشرت إليها قبلا قد اقتضى التعاون مع ميهاى أندراش على إبراز ممثل ومغنى الدور ميللر لايوش Miller Lájos بتشخيص جديد. وذلك بأن تبقى شخصية ماليس Melis التى

تأتى بكل القديم والجديد من الماضى، فى مواجهة شخصية (إتفش تشوبا Ötvös Csaba). فى البداية كان ميللر يغنى أكثر مما (يُمثّل) الدور. وكان بذلك يُقدم صوتا واضحا عذبا قويا لطبقة التينور. ومع ذلك فقد كنت فى حاجة إلى شخصية البطل هارى يانوش (بأصدائها العضوية). ففى ظنى أن الشخصية خليط من صوت التينور المضحك الهزلى Buffo وصوت الباريتون البطل. هذا ما أحسسته من تكوين دور البطل. ثم إننى أردت وضع الأوبرا فى حقبة سقوط الحرب العالمية الأولى. هذه الحقيقة التى أبرزها (تريانون Trianon) بإبرازه الاختيال والتباهى المجرى فى عشرينيات القرن. ومهما سجلنا عن هذه الفترة من تاريخنا، فقد كانت حقيقة اقتطاع أجزاء من أرضنا واقعاً حقيقياً. وسط هذا الإطار الحربى المذعور وضعت إطار شخصية هارى .. الرقيقة، الكاذبة الملتوية. فمثلاً فى مشهد قرع الأجراس فى فيينّا، والذى تعودنا أن نجده مشهداً استعراضياً راقصاً من البحارة، يُسند أحيانا إلى أطفال صغار يقومون بالرقص والقفز فيه. لنتخيل هذا المشهد وسط أتون الحقبة التاريخية. إنه يفيض بانقباضات القلب الحزين. لا أقصد بذلك الأطفال والصغار أن يكونوا من المساكين والعُراة. لكن إذا كان الأمر يتعلق بالصور الكاذبة عند هارى، فإنه بالاستطاعة تقديم هذا الاستعراض ليوحى بالصورة القاتمة والمريرة والبائسة لأهوال الحرب العالمية الأولى، وبإمكانية وضع هذه الصورة فى نقطة الارتكاز. وبذلك يصبح الأطفال بحّارين، بل كباراً مدركين فى تصوراتنا نحن. فكرت فى أوبرا (هارى يانوش) على هذا التصور. لكننى لم أجد الفرصة لتحقيق الفكرة. اعتقدوا أن هذا التصور لا يمكن أن يستمر، أو يأتى بمائة عرض لحفلات (الماتينيه) كانت مُخصّصة للعرض. ومن السخف ربط التصور بعدد العروض.

وكان عبثا بذل تفكير جاد لإيقاظ شخصية هارى يانوش بتصور جديد كنا فى حاجة إليه. إذ كان لابد أن يكون لهارى جانبان. جانب على تصورى، وهارى آخر فى الجانب الآخر على تصّور الريبرتوار.

س: أفهم من حديثك أن التقليد فى الأوبرا قد وقف فى وجه إبراز الحقيقة الفنية. أو لنقل فى مواجهة المتطلبات الواقعية.

ج: ليس من السهل تقرير ذلك. فالمسرح واقعى فى الكثير من الأحوال. يقف الممثل فيه وسط الدائرة فى حالة (حقيقة موضوعية فيزيكية وسيكولوجية). ومهما حاولتُ تعليمه نظاما من الأنظمة الفنية، أو إخفاء وجهه ليتحدث فى كبرياء أو عظمة. فإننى لن أستطيع أن أحدّ من علاقته بالآخرين معه على المسرح. هذه العلاقة التى ترتبط فى أحد طرفيها بالمتفرج فى صالة الجمهور. وهى نفس العلاقة الواقعية التى نلاحظها فى المسرح الإغريقى، والمسرح الصينى واليابانى. لأن أية علامات أو أمارات يُبرزها الممثل إنما تصل إلى جماهير الصالة بقدر من الأقدار. وفى رأيى أن هذه الإشارات الواقعية - والمتميزة فى الواقعية - يمكن تكثيف استعمالها فى المسرح وفى دراماته. فإذا لم تولد هذه العلامات فى حجرة كاتب الدراما وهو يُخط درامته، فإن مهمة المخرج هو إظهارها على المسرح بواسطة تشريحه للدراما وعن طريق تجسيد (الحياة العامة) وانتزاعها وصنعها فنيا Whip. من هذه الحقيقة أعتبر أى صوت موسيقى وحده مهما كان شاعريا. إذ ليس باستطاعته أن يقوم بما تقوم به الدراما. إن ذلك يحدث فى مرحلة تابعة متأخرة، حينما تظهر الموسيقى فى الأوبرا، وفى تعاون وثيق بينهما (يقصد الدراما والموسيقى - المترجم). وتكون

أمامها الفرصة (معا) للإيحاء المطلوب. أى عندما تقول البارتيتورا فعلها فى الإيحاء، وفى تحديد ماهية وأهداف المواقف والمشاهد الواقعية. يكتب نادوش بيتر Nádas Péter وهذه الدرامات هى أوبرات فى واقعها. وهى فى حاجة إلى موسيقى ملائمة لها على غرار الموسيقى التى يكتبها بوليه حاليا. موسيقى يسمعها الإنسان فلا يُحس أنه يجلس خاملا، أو أنه يشعر بالتعب أو الملل منها. مثل هذا النوع من الموسيقى يحتاج إلى موسيقىّ متخصص لكتابته حتى لا يعطى فيه مُتكآت حسّية. لكن الموسيقى - أية موسيقى - تكون جيدة إذا ما استهدفت إقامة العلاقات الحسية بينها وبين الإنسان، وحتى الإنسان البسيط. وفى هذا الفهم للموسيقى، فإن ذلك يعنى من الزاوية العاطفية Emotional أن الصورة الموسيقية - إذا جاز لى القول - هى صورة واقعية. وهى صورة نادرة للأسف فى هذه الأيام.

س: هل هناك من بين أوبرات معاصرة من تقبل هذه الصورة الواقعية؟

ج: عندما أخرجتُ دراما وايتنج Whiting (الشياطين) استمعت كثيراً إلى (شياطين لودونى) لباندراتسكى. لا أستطيع الآن الحكم على هذه الأوبرا. لكننى أعتبرها واحدة من الأوبرات الناجحة. ونفس الحال كما فى أوبرا (بريتين Britten) المعنونة (المدخنة المتوهجة ناراً).

س: إذا لم يكن ما أقول تناقضاً تظاهرياً، فباندراتسكى وبريتينى يمثلان كلاسيكيو الموسيقى الحديثة.

ج: من الطبيعى أننا لا نستطيع تحديد الموسيقى الحديثة، إلا فى حدود العودة إلى الوراء والاتجاه إلى الخلف فيما كان من موسيقى حتى نستطيع متابعة

الموسيقى الحديثة. لكل عصر موسيقاه التى تمثله. ولا يجب ألا ننسى أن نهاية الخمسينيات قد أتت لنا بموسيقى التكة والرومىّ Beat Music. أنا أفهم ذلك وأحبه، حتى عصر بنك فلويد Pink Floyd. لكن ذلك يرنّ فى آذاننا اليوم مثل الوطان أو التوق إلى الماضى، بعد أن احتلت الموسيقى مكانها فى الطبلة الكهربية، وهو ما أشبه بقطع الماجى Maggi فى الحساء. وهى القطع الذى تذهب بسرعة فائقة، هى أشبه بحساء اللحم الطرى الذى يسهُل هضمه. لا أريد أن أُقلّد تعبير بوتشينى، لكن الموسيقى أعذب من ذلك بكثير.

س: إذا ما وصلنا إلى موسيقى التكة Beat Music. أحياناً ما نسمع بعض الآراء التى تؤيد أوبرا الروك Rockopera التى تُجنّ بها الجماهير، وخاصة جماهير الشباب، على غرار ما فعله فردى فى أوبرا (نابوكو Nabucco) فى القرن التاسع عشر الميلادى. وهى المعادلة اليوم لأوبرات الروك على غرار المسيح النجم (السوبر)، أو أوبرا (الملك اشتفان). ما رأيكم فى هذه الأوبرات؟

ج: أحب أوبرا الروك الحديثة. وهى تُنتج اليوم بكثرة على المستوى العالمى ومن الظلم أن نَتْبعها. وفى الحقيقة فإننا حتى اليوم لا نعرف معنى أوبرا الروك، ولا نعرف كيفية تمثيلها وغنائها. ليس لدينا ممثلون ولا مغنيون ولا أوركسترا، ولا حتى مسرح ليناسب مثل هذه العروض الأوبرالية الحديثة. وليس عبثا أن تعاون الفيلهارمونيك الملكى مع كونسرت ماها فيزنو Maha Visnu عندما أقدم على هذا النوع الموسيقى. وأظن أن بنك فلويد قد قدم أوبرا الروك أو عرضا شبيها بذلك، ولكن بأوركسترا آخر غير أوركسترا الأوبرا السيمفونى. على كُل إنه نوع خاص وله طبيعة وزمن محددان. فالفيلهارمونيك الملكى يقدم أعمال بتيهوفن،

لكن ذلك لم يمنع من قيام علاقة موسيقية بينه وبين فرقة موسيقية أخرى. فى اعتقادى أن لموسيقى الروك دور مُحفّز ATalytic Agent (عامل حفاز - المترجم) فى المستقبل. إذ هى تقوم بدور اللقاح والتخصيب والتسميد Fertilization فى الموسيقى الحديثة المعاصرة. وهى تُعيد إلينا ما فى الموسيقى الكلاسيكية من أهميات. وفى موسيقى الروك قياسات كلاسيكية معينة. ويتساوى الأمر عندئذ عندما أمُدّ يدى إلى باخ Bach أو إلى موسيقى الجاز. فالأساس فيهما هو ما يقبل الامتداد ويقبل التعصير. قد تتبع بعد ذلك موسيقى اصطناعية Synthcsis لا أستطيع التنبؤ بذلك. ألخص قول فرانتشيك يانوش Ferfncsik János عن إحدى بارتيتورات بندارتسكى بأنها ليست موسيقى. مع أننى أرى أن أعمال بندارتسكى هى موسيقى حقة وستظل كذلك. سمعت هذا الرأى بعد ذلك مرة عند بوليه.

س: لنعُد مرة أخرى إلى إخراجكم للأوبرا. استعملتم الـ Playback بالممثلين الدراميين فى الأوبرا على شريط، أو هكذا حركتموهم على خشبة المسرح. أنا شخصيا أستحسن هذه الفكرة التى تمت على الموسيقى المُسجّلة مُسبقا. وأعتبرها أكثر صحية من خلط الموسيقى الكلاسيكية بموسيقى التكّة. كيف نبعت فكرة التجريب هذه؟

ج: نبعت من عدم رضائى عن الممثلين وعن أساليب تقنياتهم على خشبة المسرح. وكذلك عدم رضائى عن المغنيين فى الأوبرا. الممثلون المجريون - باستثناء الكوميديين منهم - فباستثناء خمسين ممثلا فقط، فالجميع (كالسكر فى الماء) لا طعم له. أما الممثلات فأغلبهن من طراز هذا النوع من الممثلات بعد

عصر بلوها لويزا Blaha Lajza. ومن الصعب أن يتخليّن عن هذه الدرجة من (الماء السُكّرى). والطريقة الوحيدة لفصل الماء عن السكر هو إجبارهم على ذلك فى التدريبات. فإذا ما فقدتُ شيئا معهم، أضطررت إلى تعويضه بشئ آخر حفاظا على العمل الفنى، ومن خلال الطقسية أو لحظات شديدة الصّغر Diminutive أحاول أن أرتفع بمستوى الأداء وفن التمثيل.

تساعدنى الموسيقى على أداء هذه المهمة. فالتظاهر بالاتزان والرزانة سرعان ما ينكشف عندما يُحس كل واحد بأنه (يهضم) ويستوعب مضموناً عاطفياً ينم عن تصميم وبناء فنى حقيقى. وأجد من العبث الحديث عن الفروق بين الفالس الذهبى الفضى، وافتتاحية من الافتتاحيات لبوتشينى. كما أنه من المستحيل تصور موسيقى أكثر عذوبة من افتتاحية حلاق اشبيليه بموسيقاها الأحبولية المراوغة Dodge. قد تتساءل، كيف يمكن الوصول إلى ذلك التعبير فى الدور التمثيلى؟ إنه يجرى علىٰ النحو التالى: ترسم الموسيقى الزمن فى المكان أو المساحة المكانية على المسرح. وتُعبّر عن العناصر المتجانسة أو المتضاربة أو المتجمعّة أو المتفرّقة فى الموقف المسرحى. لنأخذ ثيمات الحركة المرحة فى كونسرت بارتوك. فهنا مساحة واسعة غير ممهدة تموج فيها الالآت الموسيقية عزفا. فمرة تجرى الموسيقى خلف بعضها البعض، ومرة أخرى تمزح الالآت الفاجوت مع آلة الناى. ومرة ثالثة عندما تعيد الجملة الموسيقية نفسها فى غباء وبلاهة. وبذلك تصل الأصوات المتجمعة إلى هدفها. كان لابد من الوصول بالموقف إلى هذه الصورة. إذ من الطبيعى أن العزف المنفرد (السولو Solo) لا يفيد فى أمثال هذه المواقف لأن العلاقات الموسيقية لن تظهر بأية حال من الأحوال. وفن التمثيل المجرى مبنىٌ على الفردية، وهو ما أُسمّيه النقص فى الثقافة المسرحية.

س: على ذلك، فعرض اللحية الزرقاء الذى قدّمته بالممثلين المسرحيين لم يكن أكثر من مداواة نفسية فى العمل Therapy.

ج: إن المداواة النفسية لفن الأداء التمثيلى هى شُغلى الشاغل فى التجريب لإصلاح حال الأداء التمثيلى بطريقة جديدة وأسلوب حديث. هناك فرقة تجريبية فى مسرح زالا أجرسج. قعّدنا هناك بعض الأساليب التى حرّرناها أيضا لنعود إلى التدريب عليها واستكمال النواقص فيها مرة بعد مرة وسط عذابات كثيرة. فبرغم طريقة استانسلافسكى التى تتدخل كثيرا فى عمل الممثل مثل: يجب أن تفعل هكذا، ويجب ألا تفعل هكذا. فان هذه التوجيهات للممثلين أصبحت اليوم توجيهات غير مُجدية. أما إذا تعلّق الموقف وتمسّك بعبارة حوارية من العبارات، حتى ولو كانت عبارة فكرية واحدة، فإن ذلك يكون عملا ممتازا، لكنه يكون صعبا للغاية. فمنولوج مثل منولوج هملت لا يمكن الوصول إلى محتواه بالملاحظات المتتالية فى إثر بعضها البعض. كما لا يمكن نقد ممثل دور هملت أو نقد ما قدّمه فى جلسة التدريب. أما إذا نجحت فى ربط الممثل ذاته بتعبير مفهوم وواضح، فإن الممثل - المغنى بمستطيع فى هذه الحالة أن يعى معنى (أداجيو Adagio) - (بأنها علامة موسيقية للتمهّل أو هى حركة موسيقية بطيئة- المترجم). وكذلك فهم معنى (لنتو Lento) وميزانها عند علامة التمبو... وهكذا دواليك. ماذا تعنى Giusta؟ وما معنى Marcato وخصائصها النموذجية Typical؟ إن نطاق الصوت عند الممثلين المجريين محدود جدا (نطاق الصوت Compass of Voice).

من المعروف أن أوليفييه Olivier بصوته وطبقته المتوسطة وبالثُمانية (أوكتاف Octave) قد قدّم دور عطيل. وقد تدرّب على يد مدرسٍ للغناء ليُحقق

هذا الانتصار الفنى. لا أستطيع أن أعثر على مثال مجرى معادل لهذه الحادثة. لكن، لنبق عند الأوبرا. فالإيطالى توسكانينى لم يعمل مع نجوم فى أواخر أيامه. وهو فى عرضه الأخير لعطيل قد تعاقد مع رامون فيناى Ramon Vinay من شيلى، صاحب الصوت الباريتون. عمل معه توسكانينى لعدة سنوات فى الدور. وتُسجل مشاهد (عطيل - ياجو) فى الأوبرا نادرة تاريخية فى موسيقى الأوبرا. ونفس المستوى العالى نجده فى الجانب الدرامى أيضا. إذ كان يتبادل الغناء اثنان من طبقة الباريتون هما رومان فيناى، جوزيبى فالدينجو Giuseppe Valdengo .

س: أى نوع من التدريبات الموسيقية تمارسونها فى الاستوديو؟

ج: أذكر لك مثالا. نقيم مقارنة بين كونسرت التشيللو للتوسلافسكى Lutoslawski والقطعة الثالثة من إسطوانة بنك فلويد المعنونة (أومّا جامّا) Umma Gamma، والتى يقوم فى نهايتها الكورال بأداء أغنية. من الطبيعى أن كل طرف من طرفى المقارنة يُبرز معنى معينا: ميلاد الفكرة الموسيقية.

نعثر فى موسيقى بنك فلويد على عالمه العبقرى الخاص فى الريثمات المختلفة وفى آلاته الموسيقية. نستمع إلى كل هذا. ونفهم لتوسلافسكى تماما. ثم نتعرف بعد ذلك على شريعة وآثار المؤلف وعلى مبادئه المقررة فى فن الفوجا Fuge والتى تُمثل قانون الإبداع عنده. فإذا ما تعلمنا التصميم أو البناء الموسيقى فإننا نذهب بعد ذلك إلى ارتجال المواقف فى المكان. ليس من الضرورى أن تكون الارتجالات غير معقولة أو مجنونة، لكنها تُختار بما يتناسب مع المكان، وتُقيم معه جسرا عقلانيا منطقيا سواء فى الموضوع أم فى الأحداث. تجرى تدريبات الفرقة على هذا النحو، وهو الأمر الذى يُوصّلنا مرة بعد مرة، ومحاولة فى إثر محاولة

إلى تحليل حدث شخصية من الشخصيات، فى مواجهة الأحداث الجماعية أو المُجتمعة. وهو ما يعطى فرصة رائعة لإبراز دور الموسيقى.

س: أعرف سُمعة هذا الاستوديو وأُثمّن عمله وجُهده. لكن.. إذا ما انتهت التدريبات والتجريبيات، ووصل العرض - كما فى حالة أوبرا اللحية الزرقاء - إلى خشبة المسرح. فأولا: ألا تُحسّون خطرا من البانتومايم الذى يدخل إلى عالم الموسيقى وسط التصوير الدرامى؟ وثانيا: فى اعتقادى أن الموسيقى التقليدية إلى جانب حجم التمثيل المُخفّض، سوف تؤدى إلى إبراز تعويض مسرحى فى النهاية، هو الإيضاح بعينه.

ج: أعرف ما تقصده، وأنا أعى ذلك تماما. أنا أعتبر هذه العروض عروضا تجريبية وليست عروضا جماهيرية. وأُضيف بأن مسرح المتروبوليتان يفعل مثل ذلك تماما مع بوليه، ومع مغنيين من واقع أغنيات إسطواناتهم، وطبعا تكون النتائج متغيرة. لكن القضية لا تبقى أو هى لا تتوقف عند. . . . . إذاً . . . .. طبيعى أن هناك خطر كما تقول من أن يتحول التمثيل إلى إيضاح وتزويد. لذلك فلا أنصح بمشاهدة هذه العروض التجريبية إلا على بُعد قليل بما لا يتجاوز الخمسين أو الستين مترا. وتكفى خمسة أو ستة أمتار بين المُشاهد وخشبة المسرح. وإذا أمكن فلتلّتف الجماهير حول المكان حتى يشعر المتفرّج أنه يرى "إنساناً يعمل" مشاهد معاناة إنسان حى، حتى يُقّدر ويُثمّن فن التمثيل الأوبرالى حق التثمين.

س: أعترف لك بأننى لم أشاهد عرض اللحية الزرقاء على مثل هذه الصورة التى تسردها، من التقديم المُعقّد والتعبير النفسى. وهو ما يوقظ فى نفسى

الاستفسار بالسؤال التالى: هل باستطاعة المغنيين أن يتفّهموا، ثم يُمسكوا بهذا الثراء فى التعبير الفنى؟

ج: على المغنيين أن (يُغنّوا) داخل أنفسهم وفى سرائرهم، وأن يتغنوا بالتحقيق الجسدى (الفيزيكى) الجاد الذى هو هدفهم فى النهاية. لنتذكر مشاهد أوبرالية صعبة مثل مشاهد (القتل)، ودور القاتل فيه كما فى أوبرا (توراندوت) وأوبرا (تريستان). لذلك فهم يُحيطون الممثل - المغنى فى هذه الأوبرات بعالم المنظرية ليساعده على تحقيق فن التمثيل والوصول إلى القمة المُرادة. خاصة وأن هذا التحقيق يتعرض للانخفاض من أثر الحقيقة الغنائية التى تُعطى الشخصية كل إبداعات التعبير. وكلما فنَّن الممثل - المغنى من الحركات النشطة فى الدور تطويعاً لتقنية الغناء كان قريباً وداخل الشخصية الفنية ذاتها.

س: هناك مناقشات كثيرة حول (عالم المنظرية) الذى أشرت إليه فى عروض الأوبرا الحديثة. لكن مناقشات أكبر تدور حول الإخراج بالذات. إلى أى مدى يمكن للمخرج استعمال حرياته فى مثل هذه المشكلات؟ مع الاعتبار لما ذكرته من تدريبات وتجريب طويل الأمد للخروج أو الإنفكاك من القديم التقليدى، ولوجهة نظركم فى علاقة الربط بين الزمن والمكان. هل هناك فروق فى الإخراج بين المسرحين الأوبرالى والدرامى فيما يختص بهذه الجزئية؟

ج: فى رأيى أن حرية المخرج مكفولة فى كل من المسرحيْن الدرامى والأوبرالى على السواء. فى دراما (مأساة الإنسان) ذات المشاهد الدرامية المتعددة ليس من الضرورى أن تكون كل مشاهدها أو لوحاتها متمتعة بالسحب الوردية، أو مُحلاّة

بصور القدّيسين. إذ يمكن بغير هذه وتلك إخراج دراما مأساة الإنسان. ويمكن قبول نفس هذه الحرية المتاحة، واستعمالها فى عدة أوبرات معينة. فمثلاً أوبرا (شرف الفلاح) فبالاستطاعة تحريك المألوف فى الأوبرا من النمط أو اللون المحلى Couleur Local لأن البناء فيها يحتمل ذلك. فالأوبرا قد صيغت من نسيج خاص يختلف مثلاً عن نسيج أوبرا (بويازّوك Bajazzok). إذ بالإمكان تمثيل كل من أوبرا بويازوك وأوبرا توسكا كدرامة مسرحية. فهما قادرتان على التعبير الدرامى حتى بدون الموسيقى. درامات جيدة فعلا رغم أن الآريات فيهما قد تُسبّب بعض الاضطراب فى العمل الدرامى. أما أوبرا شرف الفلاح فإنها قابلة للوضع فى أى إطار درامى، فى مكان ومنظر حيادين. فشخصية سانتوزاً Santuzza (الفلاحة البطلة الشابة - سوبرانو أو ميزو سوبرانو - المترجم) تقوم الأوبرا على كتفيها، ويرتكز إيقاع الحوار فيها على النبض الموسيقى والنبض الدرامى معاً. معاناة غرامية ضخمة وملعونة، وانتقام أخير من شخصية ألفيو Alfio فى النهاية. ليست هناك حاجة إلى الأجزاء الواقعية فى الأوبرا، إذ لا يمكن البدء بشئ مع الفلاحات اللاتى يُحطن بها. أما كورال عيد الفصح Easter فى لحظاته الواقعية فهو يُمثل الموسيقى القومية فى أغلى معانيها. لكن ليس على طريقة التكوين أو الإنشاد الدينى، ولكن كجزء عضوى من الأوبرا. وإذن تبدو لنا أوبرا "شرف الفلاح" بتصميم مختلف فى كثافتها عن أوبرا بويازّوك، فبويازّوك من هذه الزاوية أكثر تركيزاً وأعظم أحداثاً. ومثل هذه النوعيات من الأوبرات من الصعوبة بمكان تحويلها أو (زَحْزحتها) من مكانها التقليدى الثابت، أو حتى الحياد بها عن (صورها) المألوفة طويلاً منذ القديم.

إن أوبرات فاجنر تقبل التحويل، وكذلك أوبرا (بيلاس ومليزندا) أو فويتسك، التى يمكن إخـراجـهـا بكل الطرق والوسـائل. وعلى كُلٍ فـإن كل الأوبرات يمكن التعامل معها وتحريكها. وحتى هذه الأعمال التى يبدو التغيير فيها صعباً أو مستحيلاً. فالخطورة ساعتها تكمن فى فُرص النجاح الجماهيرى من عدمه. لكن التغيير الجيد يعنى تحديداً طليعياً فى فن الأداء التمثيلى.

س: عندما أخرج بيتر بروك أوبرا (كارمن) بأربعة من المغنيين واثنين من الممثلين وأوركسترا صغير محدود الحجم. فإنه قد حّرك ولا شك أوبرا من النوع الحدثى المُكثّف. خاصة بعد أن استبعد من كارمن أجزاء الكورال والباليه. وهو ما اقتضى منه تركيبة جديدة Texture، والآت موسيقية جديدة أيضاً .. الأمر الذى اضطره للنيل أو الخوض فى الموسيقى المؤلفة الموضوعة أصلا. كثيرون من دخلوا معه فى صراع على نتائجه هذه. وكان السؤال الذى وُجّه إليه دائماً: هل (كارمن) التى قدّمها أبْقت على شئ من كارمن القديمة الأصلية؟

ج: من هذه الزاوية، وبخاصة فيما يمس الموسيقى، فالأوبرا نوع أرثوذكسى Orthodox مألوف تقليدى. فإذا ما وضعنا فى اعتبارنا ما اعتدنا على مشاهدته من كارمن بيزيه، فإن كارمن بيتر بروك لا تنتمى إليها فى شئ. لكنه فى اعتقادى أنه بالاستطاعة فعل ما فعله بيتربروك. أنا شخصياً فكرت فى شئ من هذا القبيل عند إخراجى لأوبرا هارى يانوش وتصوّرى كان سيمس الكثير من الموسيقى الأصلية. ولم يكن - ومعذرة فى صراحتى - مادفاتسكى آدم Medvecky Ádam زميلا متحمساً حقيقياً للفكرة. وأعتقد أن تلامذة كوداى ووارثيه كان سيكون لهم نفس الرأى من الرفض لو أقْدمتُ على ذلك. إننا نريد أن

نُقدم أعمالاً موثوقاً بها وجديرة بالتصديق Authentic حتى تصير لها صفة الشرعية. وهذا هو أكبر أخطائنا. لذلك فأعمالنا تتصف وتوصف بنصف النجاح. إننا نريد (تخزين) المألوف للاستعمال الروتيني الدائم. والاكتشافات وحدها هى الطريق إلى ذلك. وجد بروك الشجاعة فى نفسه ليُغيّر من هذه الأفكار تحقيقاً لفكره الجديد. وقد وجد لهذا الفكر جماهيره أيضاً. لكن ذلك يحدث نادراً على مستوى التاريخ. وأمام هذه التقليدية السائدة فإن ما فعله بروك فى كارمن كان شيئاً بارزاً ومنافياً للعادة رغم روعته. لقد فعل ما كان يُحب أن يفعله، وفن النحت دليل على ما أقول. فالنحت فن مُصغَّر مُخفَّض Reductive من زاوية الحجارة. والتقليدية فى الأوبرا كالكتلة الحجرية الرصينة التى تحتاج إلى التفتيت. هذا ما أُريد الوصول إليه. طبعاً لابُد من الطَّرْق عليها بعناية. فإذا ما ضرب الإنسان بقوة فقد تكسر الطرقة أو الضربة أحد الرجليْن أو الساقين. يقول هنرى مور Henry Moore عن روندانينى بييتا - Rondanini Pieta أن فن النحت هو الأعظم لأن فيه تمثالان (يقصد النحت والنحات - المترجم) اثنان بييتا. وبين الاثنين عشر سنوات. ومايكل أنجلو نفسه Michel Angelo بدأ فصل أجزاء النحت قديماً ليُبدع منها جديداً. لكن لا تزال هناك الذراع والقدم (القديمان). وحسبما يُقرر مُور فالتمثالان غريبان، والاحتمالات بينهما كاملة ومكتملة. أما التناقضات والفروق والمعايشة بينهما فهى التى تُفرّق القديم عن الجديد، وينطبق ذلك على الأوبرا. إذ يجب أحياناً أن نغُضّ البصر عن القديم .. عن (الرجلْ) القديمة، ولنُركّبْ رأساً جديدة أخرى، وأحياناً يجب علينا العكس.

س: عندما نلاحظ التجديدات التى تظهر وتدور حولنا، نلاحظ تأخراً فى بلدنا. لا أقصد بذلك تجربة بيتربروك. وإذن، ألا يقتضى الأمر عندنا، بجانب

الأوبرا التقليدية المحافظة الممثلة حقا لتاريخنا، قيام ورش أو معامل أوبرالية متحركة نشطة؟ مثل الأوبرا الشعبية أو الأوبرا الصغيرة؟

ج: نحن فى أمسّ الحاجة إلى ذلك. نحن فى حاجة إلى (بروفيل - Profil).. إلى جديد كالطبق الفرنسى الشهير بـ (السلطة الفرنسية) - (المليئة بعدة أنواع من الخضراوات وعدة ألوان جميلة لهذه الخضراوات - المترجم). فى اعتقادى أن المسرح الفرنسى عند جان فيلار لا يزال سارى المفعول فى فكرته الشعبية حول (المسرح الشعبى). ليس معنى ذلك أن كل شخصية يجب أن تتحدث (كشكل من أشكال الشعبية أو الديمقراطية فى العرض المسرحى أو الأوبرالى)، لكننى أقصد أن تتوجه الأوبرا إلى عدة شرائح معينة من شرائح الجماهير. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإن المشكلة الثانية تكمن فى استثمار مهارات وقدرات الفانين الكبار استثماراً سيئاً. فالمغنية الناشئة يجب أن تعرف قدرها وقُدراتها. ولْتصعد على خشبة مسرح صغير لسنة أو سنتين. وحينما يعطيها هذا الزمن صورة دقيقةً عن شخصيتها وإمكانياتها، فإنه بالإمكان بعد ذلك تقرير ماذا تفعل؟ وأى نوع من الشخصيات أو الأدوار أو الأوبرات يمكن لها القيام به. إن الاستثمار غير المشروع فى الفن يقتل صاحبه. فبعد أن تمثل مغنية ما فى إحدى أوبرات فاجنر، من الصعب عليها بعد ذلك- وعلى الفور- أن تُغنى فى أوبرا (بيلاس). فالمدرستان مختلفتان تماماً.

س: لكن الموقف العالمى للأوبرا اليوم يبحث عن المغنيين والمغنيات. والفنان الشاب الذى (يُركن) فى مسرحه بسبب أو بغير سبب، سرعان ما يجد عملاً فى ميونيخ أو فى مسرح كوفنت جاردن.

ج: وهذا يؤكد عدم وجود وسط فى المهنة. بيد أن المهنة فى حاجة إلى ذلك. لا يمكن الارتكان على العبقريات فى أى مسرح من المسارح. أحياناً ما نتقابل فى المسرح مع الكبار العباقرة. والطريق العالمى لفنانى الأوبرا طريق شخصى جيد Subiective. لكنه بعيد الشُقة عن طريق ترقية وتطوير فن التمثيل الأوبرالى. فليس لهذا التطوير مكان فى ذلك الطريق. إن علينا أن نُفكر فى أية دار للأوبرا. أن نبذل الضنى والعناء. أن نذرف الدماء كما فى أى مسرح آخر. وكفى ما يصعد على خشبات مسارح الأوبرا فى العالم من مكررات و(كليشيهات) وأوبرات منقولة بـ (الكربون) من معالم أوبرات أخرى. فإذا ما أَنِس مغنى، ولنقُل ممثل دور ألفيو أن يلعب دوره بغليون يُمسكه فى يده أثناء الغناء، فإننا نرى نفس الممثل - المغنى يُعيد نفس اللعبة بنفس حركاتها فى أدواره الأخرى فى الأوبرات الأخرى، حتى يوجّهونه إلى عدم التكرار والغش.

س: وقد يسافر بلعبة الغليون هذه عبر العالم مع دوره. أظن أنه بالاستطاعة الارتفاع بالمستوى الموسيقى فى الأوبرات، وما هو ارتفاع حقيقى بالأوبرات نفسها. لكن هذا الارتفاع والتطوير فى طريق التجديدية يحتاج إلى عدة فرق أوبرالية دائمة العمل والاستمرارية، كما يحتاج إلى شخصيات فنية كذلك.

ج: من الصعب عمل نجوم أوبراليين فى هذا العصر. كان ذلك ممكناً فى مسرح اسكالا - ميلانو فى خمسينيات هذا القرن. ومن المهم أن يتبع الموسيقيون والمغنيون والمغنيات العالميون مسرحاً من المسارح الدائمة العمل. إن كل مسرح يستهلك من فيه من الفنانين، لكنه لا يعبأ بإعداد أو تجهيز فنانين جُدد. يتربى الممثلون فى المسرح، وكذلك يجب أن يتربوا فى دور الأوبرا كذلك. (كنت سعيداً

وأنا أترجم هذا الفصل. فالمخرج المسرحى - الأوبرالى روست يوجاف هو زميل
دفـعـتى فى قـسم الإخـراج المسـرحى فى أكـاديميـة الفنون المسـرحـية
المجرية-المترجم).



جوزيبى باتانى Giuseppe Patane

الرجل الأول: قائد الأوركسترا

-السؤال من المؤلف

بصفتك قائد أوركسترا .. ما رأيك فى إخراج الأوبرا؟ وهل تعتقد فى أهميته؟

-الجواب .. جوزيبى باتانى

قائد أوركسترا بدار الأوبرا - إيطاليا.

نعم أعترف بأهمية الإخراج، ما دام أن المخرج يعتنى بالزمن التاريخى، وباللحظة التى تجرى فيها أحداث الأوبرا. يسير المخرجون المعاصرون اليوم إلى طرق خاطئة شتى، وإلى حلول غير سليمة. فمثلاً فى إخراجهم لأوبرا (توسكا Tosca) أحياناً ما يتركون خشبة المسرح تسبح فى الظلام فى مشهد قتل كافارادوسى Cavaradossi ويُعللون ذلك بأن الوقت ساعتها كان يُشير إلى الساعة الرابعة صباحاً Ora Quarta. ويجهل كثير من المخرجين أنه فى زمن نابيلون (وقت أحداث الأوبرا-المترجم) كان زمن الساعة الرابعة هو الثامنة صباحاً ساعتها. وهو ما يثير اضطرابا فى الزمن. فاذا ما قرعنا الأجراس الرومانية (فى الكنسية-المترجم) قبل تنفيذ الإعدام، فإن الوقت ساعتها كان هو السابعة صباحاً. وإذن، يُخطئ المخرجون كثيراً عندما يضعون مشهد القتل فى أوبرا توسكا فى ظلام دامس على المسرح. تجرى أحداث الأوبرا فى ١٥ مايو من عام ١٨٠٠م. وفى مثل ذلك الوقت تسطع الشمس، على الأقل فى روما. وهناك

قـصـة أخـرى من نفس الأوبرا فى خـتـام الفـصل الأول فـى مـشـهـد (أنت ديوم Deum) فى الكنسية. يُدخل عدد من المخرجين البابا وسط حُراس كثيرين، وهذا خطأ كبير لا يغتفر. ففى عام ١٨٠٠م كان بيوس السابع Vti. Pius هو البابا، والذى كان يُقيم فى فيينا. وإذن فالحراس السويسريون لم يتواجدوا فى روما فى ذلك الوقت.

س: من المألوف فى فن الأوبرا أن وظيفة المخرج ووظيفة قائد الأوركسترا من الوظائف المتماسكة معاً، وفى شدة وقوة وتضافر تجاه خدمة عرض الأوبرا. طبيعى أن لكل منهما عمله الخاص فى الأوبرا. ولنبدأ بعمل قائد الأوركسترا. كيف يكتب واجباته الأولى؟

ج: إن أول واجبات قائد الأوركسترا هى ميلاد (الهارمونى)، التجانس فى العرض. عليه أن يبتكر التناسق بين المغنيين والأوركسترا، ويساعد المغنيين الفرديين (السولو) على الوصول إلى الكمال فى أجزائهم. وأهم واجبات قائد الأوركسترا هى قيادة وتوجيه الأجزاء الموسيقية والغنائية فى العرض. هو يُوجّه الأوركسترا فى رقة إذا ما دعت الحاجة إلى ذلك. يتابع صوت البيانو ووضوحه حتى لا تبتلعه أصوات الآلات الموسيقية الأخرى، ويعمل مع المغنيين والمغنيات بالحضور الفعلى. وهو لذلك أهم عناصر العمل الأوبرالى.

س: إذن ما هو عمل المخرج؟

ج- تماماً مثل عمله فى الفيلم أو المسرحية .عليه أن يبعث التناسق فى كل مُكوّنات العرض، وبشرط تواجد وجهة نظره وذوقه فى عرض الأوبرا. وهو الذى

يُوجّه المغنيين والمغنيات للوصول إلى مستوى التمثيل الدرامى. وهو ما لا يستطيع قائد الأوركسترا عمله. لذلك فهو فى حاجة إلى زميل عمل، وهذا الزميل هو المخرج الأوبرالى. زميل يساعده على بلورة وتجسيد المغنى على خشبة المسرح داخل الشخصية الفنية. فالتعبير المسرحى واحد من أهميات فن الأوبرا. فعلى المغنيين والمغنيات أن يتحولوا ساعة العرض إلى ممثلين وممثلات أيضا.

س: أنت كقائد للأوركسترا، هل قدّمتم كثيرا من العلامات أو النتائج الجادة للعروض الأوبرالية؟

ج: بكل تأكيد. فمن غير المعقول أبدا ألا تُمثّل أوبرا (جيوكوندا Gioconda) لبونتشيللى فى غير فينيسيا. يقع الفصل الأول من الأوبرا جيوكوندا فى ميدان القديس مارك. ومكان آخر غير هذا المكان لن يكون مقبولا على الإطلاق.

س: هل يحدث أحيانا أن تُؤثروا على مفهوم المخرج أو تصوّره؟

ج: إذا تعامل المخرج بصورة منتظمة مع الموسيقى فليست هناك مشكلات. لأن كل شئ حينئذ يسير فى الطريق المرسوم له. أما إذا اصطدم بالموسيقى، كأن يلعب ضدها، فإن قائد الأوركسترا يتدخل فى الحال ويُوقفه على الفور. ويُبيّن له لماذا هكذا؟ ولماذا ليس هكذا؟ وساعتها لابد من التغيير أو التعديل.

س: معنى هذا أن مهمتكم لا تقف عند مسئولية التكوين الموسيقى فقط، لكنكم تصلون فى المسئولية إلى صورة العرض الأوبرالى ذاته على المسرح.

ج: هذا سؤال هام جدا. منذ خمسين عاما مضت، كان قائد الأوركسترا هو كل شئ فى الأوبرا. وقد تغيّر هذا الوضع كثيرا. فهو الآن ليس المسئول الوحيد

عن العرض. لكن المسئولية قد توزعت، وأصبح مخرج الأوبرا يقاسمه هذه المسئولية. حقيقة أنه كما ذكرت مسئول أولا عن الجانب الموسيقى، وأُجيب على ذلك - فقط.. بكل أسف.

س: هل اعتذرتم عن قيادة عمل أوبرالى لم تتوافقون فيه مع رؤية المخرج؟

ج: إذا تصادف العمل مع مخرج لا أميل إليه، فأنا أرفض العمل معه. رفضت كثيراً من الأوبرات لنفس السبب. حدث أن تسلمت دعوة من إدارة أوبرا فرانكفورت لقيادة أوبرا (عايدة) رفضت الدعوة، لأن ما يُقدم هناك ليست أوبرا عايدة التى نعرفها، لكنها عمل آخر.. عايدة عصرية، وهى ليست من نوعيتى.

س: ماذا تعنى بعايدة عصرية؟ هناك من يقولون بأن كل شئ مكتوب فى البارتيتورا، فهى تُسجل كل شئ مقدما، ما يمكن وما لا يمكن. إذا كان الأمر كذلك، فكيف فهمت تعبير العصرية؟

ج: لا يكفى أن نتعلق بالبارتيتورا كتراث. فى الأعمال الأوبرالية المبكرة لفردى مثل (نابوكّو أو هرنانى Ernani) لم تكن هناك خطورة فى استعمال الخيال إلى حد معين إذا وجدنا شيئاً غير مألوف. لكن الموقف يختلف عند بوتشينى الذى نطالع عنده كل شئ بالتدقيق مُسجل فى البارتيتورا. لذلك علينا احترام بوتشينى.

س: عندما نتحدث عن الإخراج الأوبرالى الحديث، نفكر غالبا فى العصرية التى يقودها مخرجو الأوبرات بعوامل وأساليب إضاءة وبصريات ومناظر

وأزياء.... وهكذا تباعا. أنتم، هل توافقون على هذه الصورة العصرية ومُكونّاتها؟ وما رأيكم فى فردى وفاجنر إذا ما عُرض اليوم وسط بيئة أو محيط عصرى؟

ج: إننى أفهم الإخراج العصرى، وأتقبله للحاجة إليه، لكن فى غير مبالغة. فهذه مثلا أوبرا فردى (حفلة تنكرية) التى نعرف أن مؤلفها الموسيقى قد استقى قصتها من الحياة الواقعية. فالأوبرا تقوم على حادثة مؤامرة قتل الملك جوستاف الثالث Gustav ملك السويد. فإذا ما أراد أحد إبراز الملك على أنه بطل أوبرا حفلة تنكرية. فإن ذلك يقتضى تغيير أدوار الأوبرا وأحداثها. وهو أمر محزن ولا يمكن عمله. فأوبرا حفلة تنكرية لا تتحدث عن الملك جوستاف الثالث، لكنها تتحدث عن ريكّاردو Riccardo حاكم بوسطن.

س: دعنى أضع سؤالاً استفزازياً. من هو أهم الشخصيات إطلاقا فى العرض (طبعا بعد المؤلف) - (المقصود هنا هو المؤلف الموسيقى- المترجم). قُلتم بأنه كان قائد الأوركسترا منذ خمسين عاما. بعد ذلك نما وتطور المخرج وعمله فى القيادة الفنية والذى أصبح المهيمن على كل الأمور. أنتم من وجهة نظركم. . هل المخرج هو الرجل الأول؟

ج: أعترف معك أن المخرج قد عظُمت وقويت شخصيته فى الأوبرا. لكن ذلك ليس شيئا جديدا. وأقول ذلك على وجه الخصوص لعدم وجود شخصية قائد الأوركسترا الحقيقى اليوم. ليس هناك توسكانينيون آخرون، ليس هناك مثيلون كساباتا Sabata أو فورت فينجلر Furtwängler. قليل من الباقى من الجيل القديم غيرى. ولذلك فالأوبرا تعانى كثيرا فى هذا التخصص.

س: يبدو أنك لن تتفق معى إذا قلت إن هناك علاقة انسجام بين قائد الأوركسترا والمخرج. هل يمكن أن يكون هناك وجود لمثل هذه العلاقة؟ وإذا كان الجواب بنعم، فما هو سر هذه العلاقة؟

ج: إن سر أكبر علاقة بينهما هو عملهما منذ اللحظة الأولى معاً. فإذا ما تأخر واحد منهم عن الآخر، فإن التغيير عادة ما يكون صعبا ومُربكا. كثير من قواد الأوركسترا من لا يجد وقتا للتباحث والتفاهم مع المخرج. أو من يحضر التدريبات على خشبة المسرح. وبعد ذلك فلا تعجب إذا ما واجه الواحد منهم الآخر بمختلف الآراء بعد ذلك.

س: هل هناك من المخرجين من يُقيم أسس هذه العلاقة مع قائد الأوركسترا؟ ومن هم المخرجون الذين يستعصى العمل معهم؟

ج: لن أُجيب على الشق الثانى من سؤالك، فلماذا أكسب أعداءً لنفسى. أما الشق الأول فإجابتى هى: إننى أتفاهم مع الكثيرين. من بينهم جان بيير بونيل، وبخاصة فى الأوبرات المرحة. كما أجد زميل العمل الحقيقى فى المخرجين الإيطاليين الذين يحترمون ماضى وتراث وتقاليد المهنة. فإذا ما كانت الأوبرا واحدة من الفاجنريات، فإننى أفضل التعامل مع المخرجين الألمان. لكن تبقى المشكلة عند الشباب من المخرجين الذين يريدون تقديم جديد، رغم بُعده عن تصوراتهم وأفكارهم. وفى مثل هذه الأحوال فإننى أُنبههم إلى الصحيح. فإذا لم يُفلح التنبيه تركتهم إلى غير رجعة.

س: كيف يتكون العرض فى الظروف العادية؟ وهل من الضرورى عملكم مع المخرج من الدقيقة الأولى وحتى جلسة التدريب النهائية؟

ج: إذا كان المخرج مستعداً، ومُعِداً لمادته للإخراج الأوبرا، لن تكون هناك مشكلات لأننا نتفق على كل شئ، وكل صغيرة قبل بدء جلسات التدريب.

س: ينتمى اليوم إلى عالم الأوبرا فى العالم كله نوعان. النوع الأول الذى يُركِّز على الموسيقى والتقليدية. وتسود غالبية هذا النوع فى إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية، وأظن فى إيطاليا أيضاً. والنوع الثانى، وهو السائد فى الأراضى الناطقة بالألمانية، وهو المهتم اهتماماً شديداً بالمسرح العصرى. أنت، هل تستطيع قبول كل من النوعين كتيارين من تيارىْ الأوبرا؟ وأيهما تُفضِّل على الآخر؟

ج: أنا شخص رومانتيكى. أحب النوع الأول. ومع ذلك فأنا لا أرفض النوع الثانى. فطالما نعيش اليوم ثورة تقنية، فعلى المسرح أن يجد جديدا لحياته ومستقبله.

س: أنت كمشاهد فقط، أو لو حدث ذلك مستقبلاً. فهل تذهب إلى عروض النوع الثانى المهتم بالطليعية؟

ج: لا، لا أظن ذلك. سيكون ذلك متأخراً جداً. لقد هرمت، وأترك مثل هذه العروض للشباب.

س: أنت كموسيقى، هل تنزعج على الموسيقى من خطر هذه العروض الطليعية إذا ما أخرجها مخرج طليعى. أقصد تحديداً .. هل تخاف على الموسيقى من العرض الطليعى؟

ج: لا أحمل عداءً شخصياً للعروض الطليعية. كما لا أتعارض مع الموسيقى الحديثة. لكنى أقول لا للمخرج الذى يُحوّل أوبرا ترافياتا أو أوبرا ريجوليتو إلى عرض طليعى.

س: حسب اعتقادك، هل هناك ما يُسمى باسم (رُعب الإخراج). وهل تقابلت مع هذه الظاهرة كقائد للأوركسترا؟ أو كمتفرج؟

ج: لا أعتقد بوجود شئ من هذا القبيل. فعرض الأوبرا يعتمد على ما يُعدّه قائد الأوركسترا من واجبات. فإذا ما عرف المخرج جودة عمل قائد الأوركسترا فإنه لا يستأسد. فإذا كان المخرج نفسه غير جيد أو غير واثق من نفسه، فإن ذلك يؤدى إلى بروز وظهور قائد الأوركسترا. وعلى كلٍ فقائد الأوركسترا هو أهم الشخصيات فى العرض الأوبرالى.

س: ما رأيكم فى الأوبرا الحكومية بودابست، كمسرح موسيقى؟

ج: أوبرا بودابست واحدة من المؤسسات الموسيقية الممتازة، غنية بمغنييها. وفى رأيى أنها تعانى من مشكلة جادة. وقد تحدث فيها مع صديقى المدير ميهاى أندراش. فعلى دار الأوبرا لتحل هذه المشكلة أن تستغنى كل عام عن عدد كبير من أسماء فنانيها اللامعين، لكى تبنى لنفسها خطاً عالمياً فى الخارج. فنانون مثل ميللر لايوش، جولاش دينش، توكودى إلونا.

Miller Lajos, Cyulás Dénes, Tokody Ilona.

والمغنية الأخيرة عادة لا تتواجد فى المجر لأنها متعاقدة فى الخارج. فى رأيى أن هذه التقليدية فى المشكلة هى التى جعلت عروض الأوبرا المجرية باللغة

القومية فقط غناءً وتمثيلاً. ليس ذلك شيئاً جيداً من وجهة النظر الثقافية. أعرف سبب المشكلة. إنهم يقدمون أوبرا (فالستاف) بالمجرية حتى تفهمها الجماهير. لكننى لا أُشجع ولا أستحسن أن يكون الغناء كله باللغة المجرية. توجد أوبرتان فى العاصمة بودابست .. دار الأوبرا الحكومية - بودابست، دار مسرح أركل. يا ليت مسرحاً واحداً منهم يتخصص فى عرض الأوبرات باللغة القومية، ليتحول المسرح الثانى أركل لتقديمها أوبرات عالمية كل أوبرا بلغتها الأصلية .. أى باللغات الفرنسية والإيطالية والألمانية والروسية. ومن ناحية أخرى، فإن مسرح أركل يمكن تحويله إلى أوبرا شعبية حيث الغناء باللغة القومية المجرية. فبودابست مدينة تفهم الموسيقى. وأؤكد أن هناك من بين الجماهير من يرغب فى الاستماع إلى الأوبرات بلغات غير لغته القومية. من الغريب أن يأتى إليكم هنا الفنانون الإيطاليون والألمان يُغنون الأوبرا بلغاتهم، بينما يشترك طاقم الأوبرا المجرية بالأداء والغناء المجرى. فى اعتقادى أن نقصاً ما فى الثقافة يتجلى فى هذه النقطة. فضلاً عن أن الأداء والغناء باللغة المجرية للمجرى، وباللغة الأجنبية للضيف الفنان يخلق عديداً من الجهد والمشكلات.

س: حدث أن قدمنا عدة عروض بالإيطالية، لكنها كانت قليلة.

ج: قدّموا فى أمريكا طريقة جديدة. كل أوبرا تؤدى بلغتها الأصلية، وترجموا على لوحة فى أعلا خشبة المسرح الترجمة الإنجليزية.

س: شـــاهدت مـــثل ذلك فى أوروبا، وفى الدنمارك فى دار أوبرا آرهوس Arhus الحديثة، حيث عرضوا أوبرا (سيجفريد)- فاجنر باللغة الألمانية، بينما خرج الحوار على اللوحة باللغة الدانمركية.

ج: هذا حل جيد يساعد على الإبداع الثقافى. تخيّل أوبرا لموزارت تُمثل وتُغنى بعدة لغات أجنبية مختلفة داخل العرض الواحد. أو أن يحدث ذلك فى أحد أعمال لورنزو دى بونتى Lorenzo de Ponte الذى لا يقل عن موزارت حالياً.

س: يتبنى هارى كبفر فى هذه المشكلة رأياً آخر. لكننى أسألك، أنت من وجهة نظرك .. هل يؤدى التمثيل والغناء باللغة القومية إلى أن يعيش الجمهور العلاقة الإنسانية مع الشخصيات على خشبة المسرح؟

ج: كانت وجهة النظر هذه صحيحة منذ خمسين عاماً. عندما كانت البشرية لا تتمتع بمستوى الثقافة المعاصرة المنتشرة هذه الأيام. لكن، لقد قويت المعرفة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، واتسعت آفاقها، وصارت أكثر طبيعية عن ذى قبل. ويستطيع اليوم الجمهور المشاهد تقبّل واستحسان الأوبرات اليوم بلغات أجنبية كثيرة. حتى لأظنه لا يحتاج إلى ناقد يُريه أو يفتح له الطريق.

س: ألا يحتاج مُشاهد الأوبرا إلى ناقد لتفسير العمل الفنى. وهل تنطبق هذه الحالة على فن الأوبرا وحده؟

ج: تنطبق بصفة عامة.

س: ولماذا؟

ج: لأن كل إنسان باستطاعته أن يُقّرر بنفسه الجيد والسيئ. لقد تغير الموقف عن خمسين عاماً مضت.

س: أتعتقد أن المغنين والمغنيات والموسيقيين ليسوا فى حاجة إلى رقابة من أنفسهم لأنفسهم ؟رقابة ذاتية. أم أنه تكفى رقابة الجماهير؟

ج: تكفى، لأن المشاهد ليس غبياً. فإذا كان العرض ناجحاً، فذلك يعنى جودته بالضرورة. فإذا ما غاب النجاح، فعبثا يكتب الناقد أن العرض كان رائعاً .. لا يصدقه أحد.

س: أنت مثلاً .. ألا تنتظر من الناقد أن يُحلل أعمالكم؟

ج: الناقد فى نظرى هو العالِم الموسيقى. ومن بين علماء الموسيقى مَنْ هُمْ موسيقيون أيضاً. لكنهم كلهم ليسوا كذلك. فالعالِمُ الموسيقى، والموسيقّى، كما لو كانا لنقل مثلا - الأول الطبيب البيطرى والثانى هو الجرّاح الذى يفهم فى الأعمال الدقيقة التخصصية. والعالم الموسيقى ليس على مستوى الحساسية الموسيقية. كما أن الناقد العالم الموسيقى يفهم الأمارات الموسيقية المستعملة فى الشكل الأدبى. لكن .. ماذا يوجد فى البارتيتورا؟ الموسيقى هو الذى يفهم ذلك. والبارتيتورا شئ مضمون موثوق به إلى حد بعيد، وكذلك فهى معروفة للموسيقى، وأحياناً للعالم الموسيقى.

س: أنت قلت أنه يكفى الموسيقىّ نقد الجمهور. لكن .. من الذى يُحدّد أو يُقرر قرار الجماهير؟ وما الذى يدفع الجماهير إلى الأوبرا؟ أهى الموسيقى؟ أم النجم المغنى؟ أم كل النوع الفنى (الأوبرا)؟ والذى تحدث عنه فاجنر.

ج: على التأثير العام أن يكون حسناً. فالعروض القائمة والمبنية على سُمعة النجوم تقليد فات أوانه. قد أكون متميزاً. لكننى أقول إن قائد الأوركسترا هو

الأهم فى هذه (التشكيلة). قد يعتقد بعض الناس أننى عندما أقود الأوركسترا فى مسرح اسكالا ميلانو فإن ذلك يعنى أننى قائد ممتاز للأوركسترا. ولكن إذا أنا قُدت الأوركسترا فى مسرح دارم ستاد Darm Stadt فى ألمانيا فإننى لا أكون قائداً على مستوى الامتياز. وهذا ليس صحيحاً على الإطلاق. فكل مسرح، وكل جمهور، وكل أوركسترا مهم فى كل هذه الأحوال. أحياناً ما أحب أن أقود أوركسترا صغيراً أو متوسط المستوى. لأننى أستطيع من خلاله أن أؤكد لنفسى أننى أستطيع إنجاز القيادة الأوركسترالية فى مهارة وجدية.

س: هناك من بين قُواد الأوركسترا - مثل كارايان - Karajan الذين يقودون الإخراج إلى العُلا وإلى الطموح. ما هى الأسباب فى رأيكم؟

ج: أعتقد أن لكارايان تجربة وخبرات سيئة مع مخرجى الأوبرا. وهو لذلك يُخرج الأوبرا بنفسه. هناك مواقف كثيرة لا يمكن إيجاد التوافق فيها بين التصوّر الموسيقى لقائد الأوركسترا، والتصوّر المسرحى لدى المخرج لخشبة المسرح.

س: وقد ظنّ كارايان أنه إذا ما وحّد المهمتين فى مهمة واحدة يقوم بها، فإنه سوف يحل بذلك هذا التناقض.

ج: أظن أن هذا هو التفكير المنطقى. وللأسف فليس كل قائد للأوركسترا قادراً على الإخراج بنفسه. إذ ليس لديه الوقت لذلك، وليست عدم قدرته هنا تعود إلى عدم معرفته للإخراج. ولماذا لا يعرف الإخراج؟ وهو أكثر العارفين بالدراما.

س: ألم تفكروا مرة فى مزاولة الإخراج؟

ج: سأخرج، لو وجدت الوقت لدىّ لذلك. فحتى الآن ليس لدى الوقت الكافى.

س: بماذا تعللون بأن شعبية الأوبرا قد نمت وتنامت فى العصر الحديث؟ هل هو شعور داخلى تمتلئون به ويُسيطر عليكم؟ أم هو ازدياد عاطفى عندكم يرد شعورياً على قسوة الحياة اليومية المعاصرة؟ أم أن الحقيقة هى أن الأوبرا هى فن الماضى؟ وما الإحساس والعواطف إلا الوطان أو عودة إلى التوق للماضى؟

ج: الظاهر أننا نعيش فى وقت صعب. لقد جُنّ العالم. فالناس يهربون من الذعر النووى ومن السياسة. وهذا هو سبب التعلّق بأهداب الماضى أو العودة إليه. أو هو الوطان كما ذكرت، للعودة والاتجاه إلى الأوبرا الشعبية. فالناس تُحب الموسيقى القديمة والأحداث القديمة. فهم بكل الترحاب يعيشون لحظة العصر فى عصر آخر بعد أن ينقلونها إليه.

س: هذه العودة إلى الوراء، ماذا تّقدم أو تضمن للحاضر؟ ثم .. ما هو رأيكم فى الأعمال الجديدة؟ وفى الأوبرات العصرية؟

ج: نحن نتحدث الآن فى الحاضر عن التجريب. وكما نعرف، فأحياناً ما ينجح التجريب وأحياناً ما لا ينجح. على كُلٍ فنحن نُجرّب ونحاول، علّنا نجد طريقاً فى المستقبل ننخرط فيه. لكن حتى الآن لاً أدرى أى ضوء مرتقب لهذا الطريق.

س: أرجو أن تذكر فى بعضاً من الأوبرات التى تعتبرها أوبرات هامة؟

ج: ولم لا؟ منذ خمسة عشر عاماً قُدمت فى نابولى مسرحية موسيقية جيدة كتبها موسيقيا المؤلف الموسيقى الأمركية مارووتيز Mairowitz. كما أحب أوبرا (عُرس الدم) لسوكولاى، والجنود لزيمارمان، وينتمى العملان إلى الأعمال الجيدة. وأحب فويتسك بطبيعة الحال.

س: تُعتبر أوبرا (فويتسك) من كلاسيكيات القرن العشرين، فهى ليست أوبرا عصرية.

ج: بالنسبة لى هى عصرية. منذ عشرين عاماً اعتقدتُ أن بارتوك واسترافنسكى أكثر المؤلفين الموسيقيين عصرية وحداثة، وأن الموسيقى تنتهى عندهما. أما الآن فقد تغيّر رأيى.

س: هل تُداوم على مشاهدة الأوبرا كمتفرج؟

ج: إذا كنت سأستمع إلى شئ جديد، فإننى أذهب. لا يعنينى إذا كانت فالستاف بالألمانية أو الإنجليزية. أما إذا كانت هناك أوبرا جديدة تُعرض فإننى أذهب إلى هناك. فإذا ما أعجبتنى شاهدتها للمرة الثانية.

س: هل يحدث أن تشاهد إحدى الأوبرات من أجل قائد الأوركسترا؟ لنقل، عندما ترى اسماً مُعيناً لقائد أوركسترا فى إعلان الأوبرا.

ج: طبعاً بكل تأكيد. أشاهد كل أعمال قواد الأوركسترا، فذلك يتصل بمهنتى.

س: هل تتنبأون بشئ؟ مثلا، كيف سيكون حال الأوبرا فى القرن الحادى والعشرين؟

ج: حتى لو عرفت ماذا يجرى الآن حولنا. فلا أرى أملاً أو بصيص نور يتقدم. لا أرى شيئاً. صعب على أن أقول ذلك. ومع كل ما تقدم، فلست دواءً سرى التركيب، ولا علاجاً شافياً من جميع الأمراض Nostrum.

فودور جيزا Fodor Geza

أبعاد الأوبرا

- السؤال من المؤلف ..

فى سلسلة الحوار حول الأوبرا، أنت واحد من رجال علم الجمال، والنقد الفنى -بحكم وظيفتك- والقادر من الجانب النظرى على تلخيص وإبداء الرأى فيما أُجريت حتى الآن من حوارات. وأطلب هنا رأيك -ليس عن فن الأوبرا أو فن التمثيل فى الأوبرا وحالته الراهنة فقط- بالصراحة كل الصراحة، لكشف الكامن والمستتر فى هذه القضية المعاصرة. ويهمنى جداً أن نصل بهذه القضية إلى نتيجة أو إلى موقف يمكن اتخاذه حيالها. فمثلا، ما هى التيارات والاتجاهات، وبصفة عامة، ما هى المشكلات الحقيقية التى تعترض فن تمثيل الأوبرا اليوم؟

- الجواب .. فودور جيزا.

عالم جمال، وناقد أوبرالى وفنى.

إن أعظم فضائل هذا الحديث أن نتحدث فى صراحة عن المشكلات. فهى تُغطى صورة لا يرقى إليها شك عن الموقف المعاصر للأوبرا، وفى كل من النقطتين اللتين ذكرتهما فى سؤالك.

فأولاً يظهر من المشكلة - ومن البداية - قضية اللاهدفية Indirection أى انعدام الهدف أو المواربة. إن هدف هذا الحوار فى ظنى هو إلقاء الضوء الكاشف على اللحظة المعاصرة لصالح الفن. لقد تغيّر الموقف الفكرى لفن

التمثيل الأوبرالى فى العالم كله، كما كان عليه فى نفس الجزئية فى بداية هذا القرن. وقد ظهرت تبعاً لذلك منذ ذلك الحين تيارات واتجاهات فنية أثارت نفس القضية بين قليل وكثير من المتخصصين. لكن ذلك لم يغير من مشكلة اللاهدفية. وبدلا من تعبير اللاهدفية أقول تحديداً مشكلة التعدّدية Pluralism (التعددية هى مذهب يقول بأن ثمة أكثر من حقيقة مطلقة واحدة - المترجم).

س: لا أقصد أن يقول كل من المخرج، المغنى، قائد الأوركسترا رأيه ليكون حُكماً مطلقاً على القضية. فالمشكلة تكمن فى عدم وجود النظرية الجمالية التى تطوق أو تحدد هذه الآراء جميعها.

ج: طبيعى، ليس هناك وجود لهذه النظرة الجمالية التى تُشير إليها. ليس لأن لكل فرع من فروع مهنة الأوبرا واحد ينحاز إلى التخصص، ولكن لأن القدرة على الإمساك بهذه النظرة وإدراكها والسيطرة عليها من الصعب التحكم فيها فى نوعية مثل فن الأوبرا. لقد تغيرت مقاييس فن تمثيل الأوبرا، وتبدّل موقفها من خلال التغيّرات الثقافية التى طرأت على العصر. وهو موقف جديد بالإمكان الاقتراب منه ومن روافده بعدة طرق كثيرة. لقد انتهى فى النصف الثانى من القرن العشرين كل ما كان يتعلق بفن تمثيل الأوبرا، بل كان ما كان قائماً. طبعاً بنسب مختلفة ومتغيرة وغير دائمة. وبالنظر بعين الاعتبار إلى القياس المتراجع فى كل مجالات وفروع الفن. مثلاً أسلوب العصور. كان لكل عصر من العصور أو فترة من الفترات تصوّر فكرى World Concept تصور عام موحّد ومتحد. وكان هذا يعنى أن بالاستطاعة إدراك وفهم العالم من وجهة نظر واحدة. وهذا التصور الفكرى العام أو لنقُل العالمى كان مناسباً ومتوافقاً مع ميادين الفن ومع أساليب

العصر. أما اليوم فقد انتهى كل شئ. ليس فى الفن فقط ولكن فى الفلسفة وفى فروع علمية أخرى كذلك. ليس هناك نظام أو وحدة فى النظرة العالمية العامة. ولذلك فلا توجد أساليب فنية إدراكية مُسيطرة.

أما فى حالة الأوبرا فإن الأمر يبدو أكثر تعقيداً. لأنه كما يبدو أن هذا الفن قد انتهى. هذا هو المحدَّد. ولو أنه يبدو غريباً، إلا أن الواقع يؤكد أن هذا النوع الفنى يعانى من الأزمة منذ وقت طويل. وهو ما يظهر فى كتابات نقاد الأوبرا الذين يسخرون أحياناً من طول إقامة واستمرار هذه الأزمة، ومن تواجدها طوال حياة الأوبرا ومنذ ميلادها. ومع ذلك فإننى اعتقد أنه بإمكاننا التعرّف فى دقة على مُسببات الأزمة وأسبابها ومظاهرها. ماذا تعنى (أزمة) فى الفن؟ وفى العادة لا تصيب الفن أزمة إلا إذا غابت عنه الأساليب. إذا كان بالإمكان التعرّف على نقطة البدء فى العلاج، ثم البدء فالاستمرار فالانتهاء من علاج الأزمة، فإن ذلك سيكون أمراً جيداً ومفيداً. المهم هو العمل من أجل إنهاء الأزمة والقضاء عليها وعلى معالمها. طبعاً إذا وُجدت حلول عملية وأشكال لا تفتقد إلى العلمية. إن ذلك يسرى على كل الفنون فى حل مواقف الأزمات فيها. إذ لابد والحالة هذه من الاستكشاف للفرع الفنى على حدة، ومحاولة البدء من جديد للعثور على الخطأ أو الانحراف. وإذن تكون النتيجة وفق هذه المسيرة، هى الحصول على المشكلة. وطبعاً لا يمنع من قيام أو وجود المشكلة فعليا أن تخرج وسط ذلك أوبرات عظيمة ورائعة المستوى. فمنذ عصر بوتشينى وقد توقف كل تقدّم فى فن الأوبرا. بل لقد كشف عصره عن حقيقة المشكلات والأزمات التى كانت تعانى منها الأوبرا قبله بكثير. وحقيقى كذلك أن مشكلات أخرى قد جدّت واجتازت

عتبات فنون أخرى مجاورة. لكن ليست على مستوى الحِدة الموجودة والقائمة فى فن الأوبرا. وإذن فالموقف الآن كما يلى:

هنا نوع من الفن. له مـاض وتاريخ، لكنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشيخوخة ثقافية. يعيش على عناصر ومُكوّنات تاريخه بعروض متكررة. أى أنه فن يعود فى وجهه إلى خصائص عصره القديم على الدوام. ونفس هذه الفجوة Gap نجدها بين الدراما الحديثة والمسرح الحديث فى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى، بدءً من ماكس راينهاردت Max Reinhardt(١٠٧) الميدان الحقيقى للمسرح الحديث الذى يُقدم أعز وأغلى إمكانياته. أما اليوم فالدراما ليست معاصرة، لكنها كلاسيكية كما عند شيكسبير تماماً. نجد هذا الموقف أكثر حِدّة فى موقف الأوبرا. ويظهر من الموقف أن هناك فناً اسمه فن الأوبرا له تاريخ فيزيوجنومى Phisiognomy (أى يتعلق بالمظهر الخارجى ووحدة وخطوط تعبيرات الوجه-المترجم). وهو ما يجب أخذه بعين الاعتبار فى علاقة هذا الفن بالتاريخ وبتطور الثقافات. فن يُقدَّم فى العادة داخل إطار ومفهوم راديكالى. لكننا ننتظر ونبتغى اليوم فنا لا يشترك عضوياً مع الثقافة الغائبة. تتجه الثقافة العالمية اليوم إلى ناحية التعددية كما سبق وذكرت. ومعنى ذلك أن علينا أن نُوحّد علمياً وفى وضوح، المذاهب والاتجاهات المُبعثرة هنا وهناك. وأن نرنو إلى الاحتياجات والمتطلبات بكافة أنواعها. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، ففى وسط هذا العالم المنقسم المتشعّب، فعلى كل فن من الفنون أن يبحث عن مكانه، وكذلك عن القطيعة والانكسارات والاضطرابات التى دخلت عليه وأصابته من جرّاء تغيّر عالم الذوق واضطرابه. إنه لمن الأهمية بمكان أن يرى الإنسان - وفى وضوح - النزعات والأغراض Tendency التى ينحاز إليها عالم اليوم، والمُسيطرة على هذا

العالم من كل جانب، حتى يتعرّف على نفسه وعلى موقفه ومكانه. ولماذا؟ إن علينا أن نُسلّط الضوء على موقفنا الخاص، وعلى أفكارنا لنكتشف ملامح الاتصال بذوق معين، والتمسّك بتيار أو بمذهب معين. ويجب أن يظل هذا الاكتشاف وسط كثير من التحمس والتأييد. إذ بكل مُقوّمات القدرة على الاحتمال Tolerance نستطيع الاستشهاد بنزعات وأهداف جديدة ناحية اتجاهات ومذاهب جديدة أيضاً.

س: تحديداً، ،أقتربُ من فن الأوبرا المعاصرة حول ماذا؟ وحول مَنْ ؟ نقترب من النزعات المتشعّبة المتباعدة Divergent؟ هل حول الأشخاص ؟ أم حول أماكن إنتاج الأوبرات ؟ هناك بعض الأوبرات التى يمكن الذهاب لمشاهدتها فى مسرح اسكالا - ميلانو ، أو فى مسرح كوميش أوبر فى برلين . لكن ، هل نعرف ماذا سنُشاهد هناك ؟ إذا ما كان أحد يهوى فن الأوبرا ويريد مشاهدة هذا الفن ورؤية ما يحدث اليوم فى العالم .. هل يستفيد أو يتسلم الرسالة الفنية المنوطة بالفن إذا ما اتجه إلى اتجاه أو تيار مُعين فى الأوبرا ؟ وهل يعرف أين سيذهب ليتسلم الرسالة ؟ إذا ما كانت هناك تيارات ونماذج أوبرالية كثيرة وعديدة ؟ فضلا عن وجود تفسيرات جديدةً أخرى .

ج : هناك فروق كثيرة لا حصر لها . هناك فروق عالمية أيضا. فالثقافة الأوبرالية العالمية فى إيطاليا تختلف عن نفس الثقافة فى ألمانيا. فالإيطالية أكثر محافظة وتقليدية . أما فى أوروبا الغربية فالمخرجون هناك يُبدعون كثيرا من الميول والنزعات الجديدة .

س: ما هى أسباب ذلك؟ هل لأن الثقافة المسرحية الألمانية أثّرت وعكست على ثقافة الأوبرا ؟

ج: يشرح تاريخ الثقافات وكذلك التقاليد التاريخية أن مركز الثقافة الألمانية هو واحد من أقوى مركزيات الثقافة فى العالم. ففى بداية القرن الثامن عشر الميلادى غيّرت الثقافة من الكثير فى الحياة هناك . الأمر الذى أجبر فروعاً أخرى على التبدّل والتغيّر . وقد كان المسرح الألمانى واحداً من هذه المتغيّرات الهامة فى حياة المسرح الألمانى والثقافة الألمانية على السواء. ولهذا يبدو المسرح الألمانى مسرحاً فكرياً ذا منزلة رفيعة Status . فهو منذ البداية وفى استمرارية متصلة ، أعمق أيديولوجية ، وأقوى نظرية . وهو فى طريقه هذا يعرض على جماهيره أفكاراً مثالية ومشكلات قوية كبيرة . وهو نفس المستوى فى فن الأوبرا الألمانية.

س: يُعتبر ظهور فلزنشتاين من الناحيتين النظرية والعملية فى الأوبرا أحد عوامل التأثير الحديثة فى هذا الفن .

ج: نعم، هذا صحيح. وهو ما يظهر بوضوح فى أعمال هارى كبفر أقرب تلاميذ فلزنشتاين. وكبفر اليوم هو واحد من أقدر المخرجين المفكرين لأعمال برخت فى ألمانيا (الديمقراطية) . وهو واحد من الحاملين لفكر برخت و المحللين لطريقته فى المسرح الدرامى والمسرح الأوبرالى معا، لإبراز النظرية النقدية الاجتماعية،وتبويب الأسلوب البرختى الحاد بكل تناقضاته الحركية .إن كبفر فى الحياة الألمانية المعاصرة جدير بتحقيق كل هذه الأفكار فى الأوبرا، وبكل الجرأة والوضوح والشجاعة التى عمل بها فى المسرح الدرامى.

س:هنا يبرز سؤال هام. متى يكون النقد التحليلى معاصراً ومتصلاً بالحياة المعاصرة ؟ ثُم ، مـاذا يعنى الحكم الذاتى الداخلى Autonomy للأوبرا الكلاسيكية ؟ وبمعنىً آخر .. ما هو المشروع؟ وما هو غير المشروع فى الأوبرا ؟ فإننا نشعر بأن المخرج الذى يدخل بعالمه الخاص إلى العمل الأوبرالى يُزيّف كثيراً من الحقائق.

ج: رائع جداً أن تتحدث فى دقة لأننى أعتقد أن هناك مشكلتين مختلطتين، ويجب علينا من البداية الفَصْل بينهما. المشكلة الأولى، ما هو العالم الخاص بفن الأوبرا؟ وهل هناك معيار أو قياس أو فيصل Criterion لهذا العالم نقيس به فروق الأوبرات بعضها البعض، ونُحدّد بنفس المعيار أو القياس الثابت ما للعمل، وما لقائد الأوركسترا، وْما للمخرج؟ هذا هو السؤال الأول.

أما المشكلة الثانية، وهى مشكلة مستعصية من ذاتها الداخلية. وهى، إلى أى مدى يمكن الاسترسال فى المهام؟ وعلى ذلك يبقى السؤال ناقصاً. فليس هناك إلحاح أو أمر عاجل Instancy يفيد إلى أى مدى يمكن السير فى طريقة العمل الأوبرالى وسط تفسيرات قانونية مطمئنة. إلى أى مدى يمكن التحليل أو التشريح؟ خاصة إذا ما ظهرت حاجة القطعة الفنية إلى التعديل أو التقويم، وكل هذا وذاك ينبع، بل يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف الثقافى الذى نحياه والذى يُسلّحنا بالفكر والتفكير والذكاء. فقد يُحب الإنسان وقد يكره. لكنه لابد أن يعى كذلك، أنه ليست هناك محكمة جمالية فى الوجود يمكن أن تضع قرارات أو أحكام أو إجابات على مثل هذه الأسئلة. وهنا يجب علينا أن نُفرّق - وفى دقة شديدة - بين شخص يحاول التجريب فى شئ ما. وإلى أى حد يفنى هو فى هذا

التجريب ويتعانق معه. وأين هى نقطة الحدود؟ أو الحد الذى يجب عليه عدم اجتيازه والتمرد عليه؟ لكن شيئاً من ذلك لا يحدث على الإطلاق. كما لا يمكن عمل شئ حيال هذا التمرّد. فليست هناك صحة أو شرعية جمالية لمثل هذه الأحوال.

والآن أعود إلى السؤال الأول. مع أنه يُثير مشكلات نظرية لا حصر لها. ومع ذلك فأنا أعتقد أن هناك حدوداً معينة يمكن تسويرها ووضع إطار لها، وذلك إذا ما عرفنا المضمون الدرامى للعمل الأوبرالى معرفة دقيقة، أين يبدأ وأين ينتهى؟ وأين تبدأ الأشياء الأخرى؟ ليست هناك إجابة عامة يمكن تعميمها على مثل هذا السؤال. إن ذلك يتقرر فى كل حالة وفى كل عمل فنى على حدة. لكن من المهم أن نعرف أن العرض فى النهاية لابد وأن يحقق نفسه بالضرورة.

س: بالمناسبة أستطيع أن أقول - فيما يختص بالتصور الدرامى والتصور الموسيقى- أن الخصائص الموسيقية أكثر تحقيقاً وأعظم إدراكاً بالحواس Concrete. وأنه يمكن بواسطتها قراءة وإدراك معنى العمل ومعرفة قصْد ونية المؤلف الموسيقى، الأمر الذى يتيح للمخرج تعبيرات (تحت موسيقية Under Music) على نسق ما تحت السطح فى درامات أنطون تشيكوف والمسمّاة (ما خلف الكلمات وفى باطن الحوار).

ج: الأوبرا بصفة عامة أكثر غرابة ومجلوبية من الدراما More Exotic فى شيئين: الأول، الحوار الدرامى والذى يبدو أشبه ما يكون بجبل من الثلوج يظهر جزء منه فوق سطح الماء. أما الجزء الأكبر فيكون تحت سطح الماء. لذلك فهو فى حاجة إلى إعادة البناء أو التصميم عندما نتعامل مع الدراما تحليلاً وتفسيراً.

تختلف هذه المعادلة عند فن الأوبرا. من الطبيعى أنه لا يمكن الحديث دوماً عن الأوبرا وبطريقة واحدة وأحكام واحدة كذلك. فلكل عصر أوبراته الخاصة. لكننى أتحدث عن الأوبرا العصرية التى أفرزتها الثقافة المعاصرة، والتى تُبرز فيها وتتحقق الواقعية السيكولوجية فى خلفية هذه الأوبرات قياسات فوق العادة للتركيب والإنشاء فيها، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فإن هناك فرقاً بين الدراما والأوبرا. فالدراما هى هذا النوع الذى يقف قريباً من المسرح الحديث المعاصر. وهى على ذلك نوع مفعولى هدفى Objective، بمعنى عدم وجود علاقة مباشرة فيها بين الكاتب والجمهور. فلو جلستُ فى مسرح من المسارح فإننى أُلاحظ الشخصيات على خشبة المسرح، كما أُلاحظها فى الحياة. وأستبين سلوكياتها من التصرفات على خشبة المسرح ودائماً ما أُلاحظ سلوك الناس والشخصيات، وبعدها أُفسّر المواقف والمشاهد.

أما فى الأوبرا. فيقف مؤلفو الموسيقى فى مواجهة كل هذه المظاهر، كلٌّ بطريق مختلف عن الآخر. وكلهم يريدون إقامة الاتصال والعلاقة مع الجماهير. وفى نفس الوقت فإنهم يُعلقون Comment على القصة أو الحكاية التى يدور مداها وتحتل المساحة بين الأحداث والجماهير. وأحسن طريقة عضوية وطبيعية للوصول إلى هذا الاتصال وهذه العلاقة، هى البنية الأوركسترالية فى الأوركسترا السيمفونى، الذى لم يُذكر إلا نادراً فى حوارنا. فالنسيج الأوركسترالى فى الأوبرا هو المحقق الحقيقى والفِعلى لتفسيرات المؤلف الموسيقى للمواقف الغنائية. وهو الذى يُنشئ العلاقة والصلة بين الأحاسيس والمواقف، وهو الشئ الذى تفتقده الدراما. وكل هذه التفسيرات الجامعة تسير عبر المخرج للوصول

إلى تحديدات يقوم بها الممثل فى الشخصية المنوط به تمثيلها. مازلت أتحدث عن السؤال الأول. وأتابع فأقول، إن هذه الخطوات فى سير العمل الأوبرالى يُفيد تقدّما ملموساً. فمثلاً أمامى أوبرا (حياة البوهيميا) التى أخرجها كبفر إخراجاً ممتازاً. فى نهاية الفصل الثالث من الأوبرا يقتضى الموقف الدرامى أن تتساقط الدموع. فإذا لم تتساقط فإن معنى ذلك عدم نجاح الأوبرا. كان تفسير كبفر للأدوار رائعاً. وأتذكر عندما قُلت عنه سابقاً أنه أعظم من يُحلل برخت وأعماله، وأنه حامل الراية البرختية فى العصر الحديث. فى نهاية الفصل الثالث الذى نتحدث عنه نجد مشهد (ميمى، رودلف Mimi, Rodolph) حيث يدور مشهد (هل نفترق؟ أم لا نفترق؟). يكشف كبفر فى هذا المشهد عن مفهومه ووجهة النظر عنده. فميمى هى الشخصية الإيجابية الوحيدة الحية فى الأوبرا التقليدية (تقليدية من وجهة نظرنا نحن)، التى تُجسّد بكل القوى الطبيعية حاجات الإنسان الحى. وفى مواجهتها يقف شامخاً عالم حياة البوهيميا الرهيب، يتكون من شباب ورجال أنانيين فاسدين. أقام كبفر هذا المشهد كله على النحو التالى: رودولف ينهر ميمى رافضاً .. أنانية بلهاء وفظيعة ألا يتمسك بحبيبته فى تأثر. ولذلك فهو يظهر غير مخلص. على هذا النحو من السلوك يبنى المخرج شخصية رودلف. تجلس الشخصيتان ميمى ورودلف على مقعدين، كل واحد يعطى ظهره للآخر (الكرسى من النوع الذى ظهره كرسى آخر، وهى كراسى توضع فى الحدائق والميادين العامة فى أوروبا - المترجم). يجلسان بلا أى تلامس بينهما Contact وفى مواجهة كل التقليديات. ويحقق كبفر بواسطة ممثل شخصية رودلف كل ما نعرفه فى الحياة وفى المسرح الحديث من مظاهر وتقاليد، عندما يتحدث الإنسان كلاما معسولا بينما هو يُخفى فى أعماق النفس أنانية باردة

حمقاء. هذه شرعية عصرية Legitimacy فى حالة الدراما. وإضافة إلى ذلك فى الأوبرا، فإن الموسيقى تُبرز المشاعر الجماعية المتحدة بين الشخصيتين. ففى الأغنية الثنائية لميمى ورودلف تتفجر معانى الاتحادية التى تضع موقف المجابهة بينهما فى عِداد المستحيل. ومع كل هذا المشهد يلعب الأوركسترا ما كُتب له من بارتيتورا ليُفصح بالموسيقى عن الشعور بالتأييد والتضامن والتماسك. والعرض الأوبرالى فى نفس اللحظة يتضاد تضاداً مباشراً ومطلقاً مع المضمون الدرامى للموسيقى. ومع أن هذه الرؤيا، أو لنقُل النتيجة غريبة علىّ، فلابد من الاعتراف أنها قد حقّقت مستوى عالياً من الفكر الإخراجى، وقدراً كبيراً وموثوقاً به من التعبير الإنسانى. رغم معرفتى أن الموقف فى جانب، وكل الموسيقى فى جانب آخر.

س: إذا كُنتَ قد وصلت إلى ما تُشير إليه، فسأحاول استبعاد لفظة (التزييف) من القضية. وإذن، فهل يمكن أن يؤدى التناقض الظاهرى Paradox إلى قبول رؤية إخراجية تتناقض أحياناً مع الفكرة الموسيقية؟ والتى يمكن بها تحقيق مستوى رفيع فى بعض العروض، بعد أن تفرض الفكرة نفسها على كل شئ؟

ج: نعم من الممكن ذلك. لكن يبقى العرض (صورة فكرية) فى مثل هذه الأحوال، مثل تمثيلية تليفزيونية رديئة. أو أن يصل بنا العرض إلى شيئين أُركز عليهما. إما إلى الخبرة (الهارمونية) التى لا تتجسّد على مستوى الواقع المرئى، لأن ما أشاهده هو معادل لذاته. صحيح أنه لا يُرى على مستوى الواقع المُجسّد لكنه مع ذلك يبقى تاركاً مُخلّفاً الحقيقة الفنية المستقلة. وهى أحيانا ما تكون على كثير من الأهمية، وما هو غير مستحيل.

وأخيراً فإن فن التمثيل الأوبرالى المعاصر لم يتجرأ ولم يتمرّ د كثيراً على واقعه حتى يومنا هذا. كما هو الحال الطبيعى فى المسرح. مع أنه من الطبيعى أن يكون المقص هو أول وسائل التصورات الجديدة. بمعنى أن ما لا يصلح يجب قصّه وإقصاؤه عن الدراما. لكن المشكلة تبقى فى أن الجسم الصوتى للأوبرات غير قابل للتغيير فى المألوف. فعلها بروك فى أوبرا (كارمن). وفى هذه الجزئية أعود إلى تعبير فيشر إيفان فأُضيف: أن بيتر بروك قد استعمل أوبرا بيزيه كنسيج طازج بنص ليس إلا. وأخرج من هذا النسيج عرضاً أوبرالياً نعتبره إبداعاً (بُروكيا) لا أكثر، وليس تفسيراً لأوبرا كارمن. لكنى يبقى شئ آخر. هو أن التجربة لم تُعجبنى. صحيح أننى شاهدتها عبر طريق شريط فيديو. لكن رفضى لقبولها واستحسانها لم يكن لذلك، أو لأن العرض لم يكن على مستوى الجودة. ولكن لأن عرض بروك من وجهة نظرى الشخصية كان عرضاً سيئاً . ولو كان عرض بروك جيدا لما كان هناك مجال واسع للمقارنة بينه وبين العرض الأصلي لأوبرا كارمن بيزيه . ففي نفس اللحظة التي يكون فيها العرض الجديد غير مقنع من داخله ، فسرعان ما تظهر النفوذية Penetrance فى التعبير الموسيقي الذي أسمعه(يقصد بالنفوذية هنا قدرة الجينة أو المُورّثة النسبية على إحداث أثرها الخاص فى الكائن التي هي جزء منه - المترجم) . عندها تظهر التفسيرات الخاطئة فى أنظمة الموسيقى ، وتبرز فظاعات عمل الأوركسترا ، ويجمُد تجسيد المغنيين حتى ليصبح شيئاً آخر غير الغناء. والواقع أن كل هذه الحقائق تقيم اضطراباً ، كما فى حالة بيتر بروك مع كارمن ، لأن الإبداع قد فقد الالتحام والترابط المنطقي Coherence، كما افتقد خاصية الإقناع (الإقناع خاصية من أهم خصائص ووظائف الفن -الوظيفة الإقناعية فى الفنون - المترجم).

قد يكون عُذري فى أنني لم أشاهد العرض شخصياً على خشبة المسرح، وإلا لكان من المحتمل أن يتغير رأيي فيه. لكن يجب العلم فى وضوح أن كارمن بروك ليست هى أوبرا كارمن القديمة، ولا هى بالشكل الذى قُدمّت به كحل عصرى لمشكلة فن التمثيل الأوبرالى. إنها عمل من حياة بروك، عرضٌ أخذ طريقه إلى الأوبرا عن طريق نظام مسرحى. وهى إبداع يلعب فيه نسيج أوبرا كارمن من القديم الأصلى الكثير والكثير.

س: قرأت لكم إحدى دراساتكم عن أوبرا (الناى الساحر) والتى ظهرت منذ عشر سنوات مضت، وبلا مجاملة أقول إنكم الأول - حسب علمى - الذى يتعرض لتحليل الموتيفات والبواعث فى هذه الأوبرا، وفى بُعد عن التقليد والمحافظة. المهم أنكم ذكرتم أن عالم ساراسترو Sarastro عالم ضئيل مقصور على فئة قليلة Esoteric، عالم مبدوء ومستهل Initiate، وكأن ساراسترو يحمل على كتفيه خصائص اللاإنسانية جميعها. ثم تقولون فى نهاية الدراسة، إن هذا التفسير قد اكتسب الحقوق المدنية Civil Rights فقد وُلدت نظريات، وظهرت عروض من هذه الجزئية كنتيجة لها، ارتبطت بإمبراطوريات الظلام والنور، من مفهوم العلاقة بين شخصيتى ملكة الليل وساراسترو. الملكة كجوهر للطبيعية والحرية، وساراسترو كإرهابى أوتوقراطى Autocratic باحث عن السلطة. ألا تُضيف هنا مزيداً من التفسير؟ وهل بالإمكان تفسير هذه الرؤيا ربطاً بموسيقى موزارت؟

ج: هذا شئ بديع بالنسبة لى. عندما كتبتُ كتابى الذى أشرت إلى الدراسة فيه عام ٧٠/١٩٧١م كنت أرغب فى اكتشاف مشكلة الأخلاق Ethics. لذلك

ألقيت الضوء على عالم ساراسترو الضئيل المحدد وما ينشأ عنه من بعده. وأعترف بأن ذلك البحث كان سبب تأنيب ضمير لى. فلم يكن التحليل قوياً بالصورة التى كان يجب أن يكون عليها. تحدثتُ أحياناً عن جوته Goethe وعن مشكلاته، وذكرت أحياناً أخرى أن المستقبل قد أتى ببعض توارد الخبرات على مر العصور بالإنسان الواعى الذى يعى معنى الحس ومعانى الإحساس. هذا التفسير أصبح اليوم نموذجاً للسلطوية. ولعل من الأهمية بمكان معرفة النسب الداخلية لأوبرا (الناى الساحر)، وملاحظة ظهور اللحظات المشار إليها عبر نظام النسب هذا. إذ لا يمكن إيجاد اللحظة السلطوية أو العثور عليها للتعبير عنها، فالناى الساحر لا تتحدث عن ذلك مطلقاً.

س: طبعاً ليس من العقل فى شئ أن نقلب العلاقة الأساسية فى العالميْن رأساً على عقب. لكن أُعذرنى إذا سألت فى فظاظة. أبا لإمكان تبادل الإمبراطورية الحسنة بالإمبراطورية السيئة؟ هل يمكن أن تكون إمبراطورية الليل حسنة. وأن تُصبح إمبراطورية سيئة؟

ج: فى رأيى لا يمكن قبول إمبراطورية سيئة لشخصية ساراسترو فى أوبرا (الناى الساحر). وبكل بساطة لأن ما أسمعه من موسيقى يتعارض مع وجهة النظر هذه. لكن هناك سياقات وقرائن Contextures ثقافية معينة ومحددة يمكن لها الظهور فى عرض الناى الساحر. هذه السياقات والقرائن المتعلقة بالنص. وهذا التفسير يكون ممتازاً، لأن هناك مساقات إلى العصر الذى تجرى فيه الأحداث. والجمهور يفهم ويعى كل هذه القرائن. وإذن، فهناك اتصال ينبُت ويحدث على المسرح وأمام الجماهير. وإذا ما حدث ذلك فهو فهم وثمن ثقافى

عالٍ. إن النوع الأدبى فى المسرح يكون ناجحاً إذا ما تحدث عن العصر الذى كُتبت فيه الدراما، وهو ماله تثمين وتقدير شديدان. علينا فقط أن نبحث وأن نفحص بالعين الواعية، ما هى القيمة والقدر والمدلول الدقيق Value للناى الساحر - موزارت.

س: أخرج كبفر أوبرا (الناى الساحر) هذه الأيام.

ج: ما تحدثتُ عنه آنفاً يمس عرض كبفر.

س: كيف كانت الناى الساحر-كبفر؟

ج: كل شئ عندى لا أقبله فى سهولة. لكننى أُحيى هدفى من الأوبرا. ظهر لى من مقابلة معه من أنه هو الآخر يحب تصنيف الجماهير وهو ما يُغير أحياناً بمتناقضات حادة. لقد سبّب لى إزعاجاً شديداً لأنه يُدمّر العمل. إن أوبرا الناى الساحر أوبرا جيدة بها عناصر هامة. ووسط هذه الرسمية فإن الأهمية تنتقل هى الأخرى إلى الجماهير. فالعرض مرتبط بالمكان والزمان رأساً ساعة تمثيل الأحداث. وحتى الديكور فإنه يُلخّص ويوحى إلى برلين فى دوران القرن لحماً وشحماً. خراب ودمار وانهيار صحى. بقع سوداء وبقع بيضاء على أعمدة. كل المنظر رمادى قاتم. المكان قاسٍ وموحش. والمنظر يُولّد شعوراً كئيباً وجوا حزينا مريرا. هذا هو عالم إمبراطورية ساراسترو الذى يحاول استنباط نظام فكرى إيجابى فى الواقع الحقيقى. لكن هناك هوة سحيقة بين هذا النظام الفكرى وبين الواقع الحقيقى. هى هذا البُعد القاسى والعنيف. هوة عليها جسر يقتضى عبوره على أشلاء كثيرة من الرعب والمظالم. يتحكم الرعب القاتل فى عالم ماراسترو

فى النهاية. فهاهما باباجينو Papageno، بامينا Pamina يتحدثان فى همس ولا يستطيعان غير ذلك. فى كل عرض شاهدته عمد كبفر إلى تجسيد القيم الإنسانية عبر شخصيه بامينا إذ كان شُغلها الشاغل. هذا بينما حاولت شخصية تامينو Tamino ملكة الليل فى المقابل أن تُجيب على هذه المتطلبات التى تواجهها مع عالم ساراسترو حتى تصل إلى مواجهة ومجابهة مع بامينا. هناك شخصية إيجابية أخرى فى العرض غير شخصية بامينا. وأعنى بها باباجينو. وهى شخصية شعبية الأصل والانتماء. ولذلك فنحن لا نستطيع أن نبدأ معها كشخصية سليمة الأساس بحكم المتطلبات الأيديولوجية عندها. ويظهر من العرض السؤال التالى: إذا كانت الحقيقة تُكلف هذه المشاق المُهلكة للحصول عليها بُغية إقامة وتأسيس نظام عالمى معقول. فألا يقتضى ذلك متطلبات مثل تضحيات غاية فى الكبر والمسئولية. إن إيجابية كل من الموسيقى والتمثيل والفكاهة، وملايين الألوان فى الناى الساحر لا تستطيع أن تكفى التصوّر الدرامى الرائع للمسرحية الأوبرالية. فالمكان أسود ومخيف، يخلع على طبيعة العرض قتامة وجواً رديئاً، وهو ما يقتل الموسيقى.

س: برع المخرجون الألمان فى إبراز النظرة الأيديولوجية فى الأوبرات. ونجد عند فاجنر عشرات النقاط التى تشير إلى ذلك، حتى وإن تعارض مرة جوتز فريدريش مع فاجنر فى تفسير المحتوى السياسى والأيديولوجى .. هذا التفسير السياسى الذى يبقى ظاهراً عند كبفر. مع أننى شخصياً لا أعتبر تفسير إخراجه لأوبرا (أغنيات الصانع) تفسيراً أيديولوجيا.

ج: يستطيع كبفر أن يُحقق شيئاً واحداً بامتياز. وهو ينفرد بهذه الخاصية من بين المخرجين الأوبراليين المعاصرين. فالعروض عنده تظهر اليوم والآن فى هذا

المكان.. هى عالم العصر، تتحدث عن العالم الآنى. وهنا يصبح كبفر رجل أيديولوجيا. أما أوبرا أغنيات الصانع فهى أوبرا من نوع خاص. فى رأيى أنها عرض ليس له أكثر من بُعد واحد مُصمم عليه: السادة الصغار أصحاب المُدى والسكاكين. فالسادة الصغار أصحاب سيادة، غير مقيدين Sovereign. كل واحد فيهم يُحضر معه إلى المسرح عالمه الخاص المستقل. وكل حركة محسوبة ومضبوطة وتقول الكثير، بينما يدور كل المشهد حيا متوهجاً. أما أصحاب المُدى فليست لهم مظاهر (الجروتسك Grotesque). ولا هُم أوغاد سذّج. لكنهم يُمثلون البيروقراطية المنظمة، والتى تتحدد عبر نفوسهم وسلوكهم أمامنا. ليست هناك ذئبية مُتعمدة فهذا هو العالم نفسه بذاته (بحق وحقيق-المترجم). فإذا ما تقابل هذا العالم مع موقف مُحرج أو اضطرارى فإنه يفقد نفسه. وقد تجسّدت خلف عصرية العرض الأوبرالى خبرات حياة وتجربة صعبة. هذا من ناحية.ومن ناحية ثانية، فإن هذه الرؤيا لا يمكن تخيّلها إلا فى المسرح الألمانى. حيث التقليديات قوية وثابتة فى مجال إبراز المدنيين من الجماهير. ينجح كبفر فى شرح وإبراز شخصية (حارس الليل) وهو شخصية لا بأس لها ولا قوة، كمثيلاتها من بقية شخصيات كثيرة فى نفس الأوبرا. يلعب دور (أسموس Asmus) أحد المغنيين الممتازين من مدرسة فلزنشتاين. فهو يُغنى أجزاءه مرتعشاً مرتعباً حتى لا يسمعه أحد وحتى لا يزعج أحداً. بل لعلّه يُضفى على من حوله كثيراً من الهدوء والسكينة. على كُلٍ لم يُعجبنى العرض لكبفر إذ لم يشدنى إلى شئ. إن أهم مواقف الأوبرا ترتكز على شخصيات ساكس Sachs، إيفا Eva، والتر Walter، وبنسبة أقل على دافيد David، وماجدالينا Magdalena وعلاقتهما الإنسانية،

رغم ما تحمله هذه العلاقة فى المشاهد من خطوط أصيلة تُلفت النظر. ومع ذلك فهما يبقيان وكأنهما لم يقولا شيئاً.

وفى مقابل ما ذكرته، فهناك أجزاء قوية وبالغة الانضباط. وفى النهاية فإن العرض يستهدف كل الخطوط ذات الدرجة الثانية فى الأهمية عبر الهرمية وتسلسل المرتبة Hierarchy. هذا تصورى الخاص على الأقل. أنا شخصياً لا أستحسن فن تمثيل الأوبرا الذى أخذ به كبفر فى هذه الأوبرا. إنه شئ بعيد عنى كل البُعد. عمل ذو بُعد واحد. وفى الأوبرا عادة ما تتحرك داخل أبعاد كثيرة. فالأمر يتعلق فيها بالعمومية والشمولية Universality.

س: إلى أي مدى يصلح فن التمثيل الأوبرالى لمتطلبات هذه العمومية الشمولية التي ذكرتها ؟ وهل لابد من وجود هذه الصلاحية ؟ وهل باستطاعته أوبرا من الأوبرات أن تخرج بجديد أو تُضيف ابتكاراً؟ إذا هي لم تتبع أبجديات الأبعاد؟ أو إذا هي لم تعبأ بها على الإطلاق؟ بمعنى الاهتمام بالجانب الموسيقي (فقط) دون الجانب المسرحي؟ أو لنقلُ الأوبرا التي تُقاد موسيقيا فى إجادة، والتي تُخرج مسرحياً بلا إجادة.

ج : فى سؤالك الطويل المتشعب هذا، الباحث عن: إلى أي مدى تكون الموسيقي نوعاً مستقلاً؟ وإلى أي مدى تكون (مسرحية) أو مُمسرحة؟ وهذا يعني حاجة الأوبرا إلى عدة تحديدات معينة. ليس المقصود أن الأوبرا فن أو نوع مسرحى ، إذ أن ذلك من طبيعتها، ولا أحد يُنكر هذه العلاقة أو الحقيقة. وليس المقصود كذلك أن تكون الأولوية (للمسْرحة) فيها على خشبة المسرح. لكن المقصود وهو المهم ومناط القول مدى العلاقة بين الأوبرا والمسرح العصري.

وكذلك الحال فى المسرح المعاصر الذي يمكن توجيهه إلى الأوبرا كأحد الفنون الموسيقية أيضاً. تماما مثلما عاشت الأوبرا منذ القديم كنوع موسيقي مع المسرح. هذا سؤال من نوع آخر. والجواب بالنفي لا.

عاشت الأوبرا فى كل عصر من العصور بجانب المسرح. وهنا يجب العودة إلى السؤال الأساسي. هو أن تلك العصور قد اشتملت على أساليب مسرحية. ولا أُضيف أن المسرح نفسه كان قريباً جداً من الأوبرا كما فى العصور الحديثة. ففي القرن التاسع عشر الميلادي كان من الممكن فى المسرح أن تُصفق الجماهير لمونولوج من المنولوجات الفردية فى أداء الممثل. وكذلك يتم التصفيق عند انتهاء الغناء فى آريا من الآريات. بل أحياناً طلب إعادة غنائها من جديد.

بدأ المسرح الحديث إثباتياً demonstrative مُعبراً عن العواطف علناً وفي غير تحفظ. لقد هدم جورج ما ينتجن الثاني فن التمثيل الأوبرالى، وبذلك حرر المسرح من عروض الأوبرا ونماذجها الجامعة ليصنع فنية لنوع مُعين Paradigm. حتى ذلك الوقت كان فن التمثيل الأوبرالي هو الشكل المُمثل Representative للمسرح. ولهذا كانت الأوبرا - على ما أظن أكثر عضوية Organic وأكثر طبيعيه فى علاقتها عن المسرح. وذلك لأن فن تمثيل الأوبرا نفسه كان على درجة عالية من الأسلبة، وكان بمثابة فن التمسك بالعُرف وبقواعد السلوك المرعية المقررة Conventional Art. فإذا ما عقدتُ مقارنة بينها - وبحالتها التقليدية هذه - وبين المسرح الحديث، فإن قبول ذلك سيكون من رابع المستحيلات. ومع ذلك فقد كانت هي السبب فى انتعاش المسرح. واليوم، وبتغيّر الثقافة المسرحية، فإن على الأوبرا أن تعيش إلى جانب المسرح.. إلى جانب نوع لم يتغير ولا يزال يحتفظ بشخصيته التاريخية حتى وقتنا هذا.

إذا ما تطرقنا إلى هذا السؤال، وأقصد بذلك نوعية المسرح الذي نُحبه ونعشقه والذي يقف قريباً منا . فإن هذا المسرح يظل مسرحا واقعياً . ليس بالضرورة أن يكون مسرحاً سيريالياً أو مسرحاً واقعياً سيكولوجياً . لكنه على صورته هذه ، ووفق هذا الفهم يبدو كنوع جديد. ومع ذلك فهو قادر على إقامة العلاقة المباشرة والمتصلة بالحياة. إنه مسرح يُظهر أدق المشكلات الحية المعاصرة فى حياة الناس الذين يعيشون ويحيون إلى جانب بعضهم البعض، أحياناً بالأسلبة، وأحياناً باستعمال التياترالية . هذا النوع من المسرح لا يستطيع أن يُتمم أو يُكمل الأوبرا، لأنها ليست سهلة كالدراما، والدرامات بصفة عامة ليست سهلة أيضاً. لكن لذلك مبحث آخر.

فمن تاريخ الأوبرا حينما نقترب إليها كثيراً، فإننا نعثر على بوتشيني كواحد من أكثر الواقعيين فى تاريخها، وهو أقرب الفاتنين للجماهير، كما نعثر على كتاباته الموسيقية التي تحمل خصائص الأبعاد Dimensions لنجدها هى هي بعينها فى المسرح الحديث.

والآن ، أحاول الإجابة على نوعية الأبعاد التي يمكن للعرض الوصول إليها لتحقيقها. وأقصد العرض غير الجيد إخراجا والجيد موسيقى وقيادة. وقد اقتضت الإجابة مني التعريج التاريخي بما سبق ذكره. وفي نفس العلاقة، حينما ننزع الأوبرا من عصرها الخاص لنجد فن تمثيل أوبرالى تقليدي يقف فى مواجهة المسرح الحديث. فماذا يحدث ساعتها؟ تتوتر خصائص وجوهريات الأوبرا باعتبارها إبداعاً مُحكماً موجزاً Compact يتعامل وحده مع الموسيقى فى تكوين متضافر. ويُشير بروك إلى هذه العلاقة والى الحدود الموسيقية، والى دور الموسيقى المتحيز فى الأوبرا فى هذا المجال.

حقيقة أن الأوبرا تُنشأ وتُصمم فى استقلال تام من الزاوية الموسيقية. وظل شكلها هكذا طوال قرون عديدة: إبداعاً موسيقياً مستقلاً، حتى لو اختلفت موسيقى الأوبرا فى درجات التكثيف الطبيعي فيها، كما ذكر بتروفيتش أميل Petrovics Emil، وله الحق فيما ذكر. وهي لذلك تتضمن فى تصميمها كلاً من الانفصال Disconnection والليونة Loose ومادام أن للأوبرا شكلاً موسيقياً خاصاً بها واستقلالية تامة لها أيضاً، فإن ذلك يقدم لها مستتبعات أخرى. فمثلاً يُصبح الجمهور على علاقة ذات طبيعة خاصة بها تختلف عن طبيعة علاقة الجمهور بالأنواع الفنية الأخرى. فالحِكم والأمثال والأقوال المأثورة Aphorisms التى جمعها جوته فى (الحدود العليا Maximus) و (الانعكاسات Reflections) ، ويدور أحدها حول تضاد الموسيقى مع الأدب. ولا داعى أبدا للبحث دائماً عن الجديد. وكلما كانت الموسيقى قديمة كانت أكثر تذوقاً وأسهل تعوّداً عليها. لذلك فهى تؤثر فينا. وهذه ملاحظة هامة وجديرة بالإنصات إليها. فالإنسان يصبح أكثر اقتراباً من العواطف والذكريات مع الموسيقى، وأعمق إحساساً وأقوى شعوراً بذاته وشخصيته، بصرف النظر عن مؤلف الموسيقى وعن رؤية عالم الجمال الموسيقى عن العلاقة أو العصر أو ذات الموسيقى نفسها. وهو ما يؤدى بالمستمع أو الجماهير إلى علاقة أكثر عاطفية من أى فن آخر. لعل هذا يعبر إبداعياً وتشكيلياً Plasticaly عن حقيقة مشاهدة المتخصصين من رجال المسرح أو الأوبرا العرض لمرة واحدة، وبعدها يعتبرون أنهم قد وصلوا إلى كل ما فى العرض. مع أن العرض فى الأوبرا يمكن مشاهدته لعدة مرات. لذلك ابتُدع اشتراك الأوبرا، وعلى نفس الفكرة وُلدت الأسطوانة الموسيقية للاستماع إليها وللاستمتاع بموسيقاها عدة مرات. إن هذه الإعادة لا تُمثل علاقة ضعيفة، فليس

من المعقول أن تنزل الأوبرا إلى فنون الجماعة أو فنون الجماهير، خاصة والمتفرج الأوبرالى دائم العطش وتقليدى فى الوقت نفسه. إن فى استقبال الموسيقى إبداع تقليدى كذلك. فمتطلبات الموسيقى، والمستوى الفنى لا يهتمان كثيراً بالجديد كما فى فنون أخرى. ولو حدث ذلك لحدثت الطامة الكبرى إذا ما حاولنا تقعيد شكلاً جمالياً عام نقيس به كل الفنون بمقياس موحّد. ولهذا توجد فنون كثيرة، لأنها تصبح أكثر قدرة على تلبية حاجات أعداد وأصناف ونوعيات كثيرة من الجماهير. فالموسيقى مثلاً هى حاجة نوعية Specific Demand تدفع الإنسان إلى أن يشترك فى كل مرة من جديد بنموذج معين من الأحاسيس فى تلخيص متكرر، وفى معايشة تلو الأخرى. وما ذلك إلا خبرة ومعرفة حسية مكثفة شديدة التركيز Intensive، وأشد من المسرح. حينما أنظر إلى الأوبرا من وجهة نظر المخرج، أجدها تعتنى بالمحافظة والتقليدية. وهى كذلك فى نظر الكثيرين. وما هو فَهْم خاطئ فى رأيى للموسيقى وللأوبرا معاً. ففى اعتقادى - وقد يبدو ذلك تهجّما - أن بروك لا يستمع إلى أشياء مُعينة فى الأوبرا. لا يسمع نوعاً محدداً فى الأوبرا كما فى الأوبرات الكبيرة الرائعة. هناك حاجة لجمهور الأوبرا - وحسبما أظن هى حاجة قوية عند الإيطاليين خاصة - للاستماع إلى إحدى الأوبرات الإيطالية، كما لو كان كاروزو Carusa هو مُغنّيها. وهى حاجة طبيعية حسب ظنى. لماذا ليس بالإمكان قبول الأوبرا كنوع ثمين مُكتمل يحمل صفة السمعية الجريئة؟ فالثابت أن عروض الأوبرا التقليدية فى دور الأوبرا والتى تُثير جماهير الأوبرا إثارة شديدة، لا تؤثر نفس التأثير عند رجل المسرح مثلاً؟ فالموسيقى على خشبة المسرح تستقبل مكونات تأثير أخرى تشد من أزرها. وهواة الأوبرا لا يرون حقاً ما يظهر على خشبة المسرح فى الأوبرا. لأن العروض

التقليدية والقديمة تؤثر بطريقة الانطباع الحسى الصادر عن الوحدة الكاملة المكثفة Totality بدءً من التأثير البصرى، والتمثيل، والمناظر، والاضاءة، والمؤثرات البصرية الأخرى. وهذه البصريات تبدع مزيجاً Amalgam يقف فى تضاد مع المسرح الحديث. حتى ليرى كشئ سخيف مُناف للعقل Absurd لا يمكن قبوله. لكن المتفرج الذى يرى هذه البصريات بالموسيقى، وعبر الموسيقى، فالأمر عنده لا يكون على هذه الصورة أو النتيجة. فأنظمة النماذج والمعايير والمُعدّلات الإحصائية فى المسرح الحديث لا يُنظر إليها كمسرح لأنها (نوع) خاص من المسارح يعتمد على التأثيرات المنظرية التى تُبنى على التأثير الموسيقى، حتى يعيد التأثير الموسيقى صياغتها من جديد.

س: بهذا يمكن القول بأن التقليديات ترتقى وتتطور.

ج: يتساوى مستوى الأوبرا عندنا مع مستوى العالم. والأوبرات التى تعمل بنظام الريبرتوار، فإن التقليدية فيها تعنى درجة عالية من الكفاءة الفنية، ومن العروض التّحدارية Traditional المُوَرَّثة من جيل إلى جيل. وفى الحالة التى أشرتُ إليها قبلا، فأحياناً ما يتعلم الأوبراليون أصول فن التمثيل. وهم لا يستطيعون إبداع الحركة المسرحية، ولا إبراز الموقف الحياتىّ المكثف، ولا تنظيم الإشارات بالأطراف، ولا تبويبها. فإذا لم يتعلموا قواعد هذه المهنة، فإن فن التمثيل القديم الذى أشار إليه استانسلافسكى بضرورة إنهائه والقضاء عليه يعود مرة ثانية من الباب الخلفى للأوبرا. وفى هذه الحالة فالمغنى فى بعض مناطق الإحساس المُعّين يرفع يده ليضعها على قلبه (كشكل تمثيلى من أشكال التعبير عن الحب - المترجم). وفى موقف آخر يرفع اليد إلى السماء (ليدعو أو

يتوجه إلى الله - المترجم). فإذا ما كانت حركة اليد سيئة وغير منضبطة أو هى خالية من الإيقاع الدقيق، فإن الجماهير سوف تضحك بطبيعة الحال. وهنا لابُد أن أذكُر أنه إذا كان الأمر يتعلق فى هذه الحالة بمغنية كبيرة متمرّسة، فإن كل جسدها وحركتها تصير إلى انسجام عام بفعل تحوّل الأحاسيس المتناسقة لديها Transform. ثم ساعتها، فأنا لا أرى ماذا تصنع هى بإشارة يدها. لأن كل أحاسيسى -كمتفرج- ستكون فى حالة التركيز العام. ولذلك فإن مدلول حركة اليد هنا يكتسب معنى آخر. وعلى كل، فلابد لنا أن نفرق فى ظاهرة الحركة هذه بينها، وبين مغنى يؤدى دوره داخل تلقائية شدة الاحترام للتقاليد Traditionalism، أو الذى يأخذ هذه القواعد المقررة المكررة بطريقة رسمية لطيفة ليحقق بها هدف التقليدية الأول. إن قياس الاحترام والتقدير محفور فى قاموس المخرجين الأوبراليين فى فن التمثيل الأوبرالى، وما جدّده فلزنشتاين وصار عُرفا عصريا بعد ذلك. فهو تعبير (الكونسرت بالأزياء). وأعتقد شخصيا أن هناك مكاناً فى الأوبرا لهذا التعبير. كونسرتٌ موسيقىٌ تُؤديه الشخصيات الأوبرالية بالملابس التاريخية أو العصرية المناسبة اللائقة. فالقدرة على احتمال المقاومة يجب أن تتحقق. لا فى العلاقة بين التيارات العصرية فحسب، ولكن فى مواجهة التقليدية أيضا. وهنا - من وجهة النظر الفنية - تكمن مشكلات أساسية وجوهرية كبرى لا يمكن حلها اليوم بطرق التفاؤل وحدها. أو مثلما حُلت هذه المشكلات الأساسية فى تمثيل الأوبرا فى الماضى فى عصور الأساليب الكبرى من داخل نفسها ومن لُب الطبيعة فيها. إذ بالإمكان إعطاء إجابات على الأسئلة، وحلول على المشكلات، بل حلول لها من الترخيص والتفويض لمالها. لكن تبقى كل هذه الحلول تعانى من النقص ومن الاكتمال. لأنها تبقى حلول فاقدة

لمزية الطبع فى الذهن Engrave والحفر فى القلب. وهى حلول تعمل وتشتغل على بُعد واحد فقط لا تستند إلا عليه، وتحاول به حل مشكلة النوع الأوبرالى ذاته. وهى لذلك تترك أبعادا أخرى كثيرة تتمركز داخل النوع، كما تترك فى الوقت نفسه مشكلات لهذه الأبعاد. وإذن، فمن المقبول فى الأوبرا أعمالا غير ثقافية بتفسير جيد داخل إطار موسيقى جيد أيضا. أى من المقبول مثل هذه العروض الضعيفة السقيمة Puny والتى سيولع الجمهور بها أو ببعض الأجزاء الفخمة المتفاخرة فيها Large أما أنا، فإن مثل هذه الأجزاء تُثيرنى، لأنها تُسطّح من أجزاء منزوعة من شكل أوبرالى تقليدى رصين.

س: فيما يختص بمشكلات فن تمثيل الأوبرا، تعرفنا على حلول عديدة وكثيرة. لكن . . بأى حل من هذه الحلول تقترح لدار الأوبرا الحكومية - بودابست؟

ج: على الأوبرا أن تُجرّب فى عدة حلول من هذه الأنواع. لكن عليها ألا تأخذ بحل واحد. لأنه لن يكون باستطاعته كحل واحد مُوحّد أن يقضى على المشكلات العديدة فى فن التمثيل. حدث تغيير حقيقى ملموس فى عهد ميهاى أندراش عندما قاد إدارة أوبرا بودابست. وقد ظهر ذلك فى احتضان دار الأوبرا لعدة اجتهادات لم تُطرق من قبل. وطبيعى أنه يمكن الانتقال بعد ذلك إلى حلول أخرى لمشكلات أخرى. فلن يدوم الحل الواحد أبدا، لأنه يحاول أن يكون متعدّداً. فى الماضى تحكّمت نظرة واحدة فى العمل الأوبرالى. طبعاً كانت هناك عدة طرق كثيرة داخل هذه النظرة. مثل أساليب الأداء فى العرض، ومستويات عديدة من التياترالية، وعدة محاولات وخطوط سيكولوجية فى بعض العروض. لكن

المخـرجين عـادة مـا يكونون مطابقين لمدارسـهم ولتعليمـهم، وخـاضـعين للمـوقف وللحالة التوجيهية Orientation، وللظروف والأضاع والحقـائق التى يعملون بينها وفى ظلهـا. لذلك كـان رائعـاً دعـوة ليـوبيـمـوف، وبوكرفسكى وتيـراسـون Tirrason لإخراج بعض العروض فى أوبرا بودابست، والذى سبّب من ناحيـة أخرى سـقوطاً كـبيـراً لعـدم جـودة الأوبرات. وهو مـا يؤكـد المحـاولة ناحيـة الاتجـاهـات والطرق الجـديدة. هذه مـحـاولات سـارة من ناحـيـة. ومن ناحـيـة أخـرى فـهى على درجـة شديدة من الحساسية. لأنها تُعلّم كيفية التعرّف على ميكانيكية المسـرح وطريقة العمل فيه. كان شيئاً غيـر مصدّق أن نشـاهد فى ليلة أوبرالية واحدة مغنية تُغنى تصوّرات ليوبيـموف لتحملها إلى الجمـاهيـر. ثم سـرعـان مـا تأتى الليـلة التـاليـة لتـغنـى نفس المغنيــة أوبرا أخــرى من الأوبـرات التى كــان يجب انتــزاعـهــا من الريبـروتوار من عشـرين عامـاً. وهو مـا يعنى (شيـزوفرونيـا) انقسـام فى شـخصـيـة الفنان.

س: من وجـهـة نظرى -كمـتفـرج- فـالاحـتـفـاظ بالريبـرتوار الكبـيـر فى الأوبرا لفترة طويلة يقود إلى مشكلات هامـة من النوع الذى ذكرته. أنتم تكتبون منذ عدة سنوات طويلـة، وحتى الشـهور الأخيـرة نقـداً عن الأوبرا. لم يسـبـقكم فى التـاريخ الفنى المجـرى فى هـذا العـمل إلا فـيـريش مـارتى مـيـهـاى Vörös Márty Mihály فى المســرح القـومـى المجـرى. مـا هـى مـشكلات ومـحـصـّلات الريبـرتـوار الدائم الطويل؟

ج: إن ظروف العمل الحـاليـة فى أوبرا بودابست، لا تُتيح مـجـالاً واسـعـاً لإنتـاج عـروض لها شكل أو خـاصـيـة (المسـرحـيـة). وحسب خبـرتى أقول إن هـذه العـروض

سوف تكون أردأ العروض مستقبلاً. وهم يضعون هذه العروض للتجريب والمحاولة. بيد أنها - ومن اللحظة الأولى - تخرج فاقدةً للحياة على المسرح. أذكر لك مثالاً على ذلك. لم أشاهد عرض أوبرا (حكايات هوفمان)[١٠٨] الذى أخرجه المجرى سيناتار ميكلوش على المسرح. شاهدتها مؤخراً فى فيلم تلفزيونى، وأحسبها عرضاً جيداً. ثم بعد ذلك أعدت مشاهدة الأوبرا فى عرض لها بالمسرح ضمن الريبرتوار. لم يكن العرض مقبولاً على الإطلاق من لحظته الأولى حتى لحظته الأخيرة. لقد قادنى إلى الإحساس بضياع الإخراج فيه. ذكرتُ أننى لم أشاهد العرض الأول، لكننى من عرض الفيلم التليفزيونى أستطيع أن أقدر أنه إذا كان للمخرج سيناتار مفهوم ووجهة نظر، وله مضمون درامى يخرج نابعاً من الدراما نفسها، فإن ذلك معناه أن العرض الأوبرالى قد أُخرج إخراجاً جيداً. لكن المشكلة هنا تكمن فى (إعادة الريبرتوار)، وفى استقبال المغنين، وفى المسافة الزمنية الناتجة بين كل عرض وآخر، وفى القِدم والتقادم الذى يعترى ويُصيب المناظر المسرحية والديكورات، وفى عدم تجدّد التدريبات الأوبرالية الجامعة لكل المشتركين فى الأوبرا. فمن المعروف أن العرض الذى يغيب أو يحتجب لشهر أو يزيد لا يمكن إقامته أو إعادته إلى حالته الطازجة الأولى Fresh.

أخْرج بيكيش أندراش أوبرا (مدام بترفلاى). وسأذكر لك الآن أمثلة أعجبتنى كثيراً فى الآونة الأخيرة فى عرض رائع من بدايته إلى نهايته. لم يستند العرض على حركة مُعقّدة. ولم يُكلّف المشتركين فيه جهداً عنيفاً. كان ذلك واضحاً فى الشهور الأولى لعرض الأوبرا إذ كان أحد مميزاتها. أما اليوم، فأشك أن المخرج يقبل الصورة التى وصل إليها العرض. لما بدا فيها ودخل عليها من تحويرات

بحكم إعادة الريبرتوار. ثم هناك أعمال المخرج ميكو أندراش والتى تتميز بعدم استعمالها للتياترالية أو الأخذ بمبادئها وقوانينها. لأنها تلجأ فى الأساس إلى التركيز، وإلى الوضعية السيكولوجية عند الشخصيات، وإلى البروفات التحليلية الكثيرة، وإلى كوكبة من النجوم الثابتة. الأمر الذى لا تسير به إلى الهُزال أو النقصان فى سهولة. خاصة إذا ما كانت مسيرة طبيعية وجيدة، وبمجموعة من المغنيين المتناسقين، وقيادة أوركسترالية حكيمة. مثل هذه العروض يمكن لها الاستمرارية المُطمئنة داخل الريبرتوار، كما يمكن لها الحفاظ على ملاحظات الإخراج وإبرازها وصيانتها. ولذلك فهى عروض لا تقع تحت طائلة الهدر أو النقصان الفنى، وما هو شئ فظيع أيضاً. لأن استمرارية هذه العروض يُولّد (واقعية) من كثرة الترديد والعرض. وتتأكد هذه الواقعية عندما يمتد العرض إلى ثلاث أو أربع سنوات.

س: هل بالاستطاعة تغيير شروط العمل ومتطلباته فى هذه الحالة؟

ج: إن نظام العمل الأوبرالى اليوم قد تقعّد منذ خمسينيات القرن الحالى. وفى ظل فكر وسياسة ثقافية مُعينة، وفى تقدير لنظرة المتفرجين آنذاك. ومنذ ذلك الوقت تغيّر العالم من حولنا. وتنعكس فى المسرح كل التغيّرات، وكذلك فى تصميم العمل المسرحى ذاته. فلقد تغيرت أشياء كثيرة. فالعمل المسرحى (ويدخل ضمنه العمل الأوبرالى بطبيعة الحال - المترجم) يُحاول أن يُخضع نفسه ونظامه لبعضٍ من التعديلات التى تتناسب مع الموقف الحالى. وإن كُنا نضطر أحياناً إلى التعرّف على موقف الدولة الاقتصادى، والمصاعب التى تنتج عن هذا الموقف. ولم أعتقد فى حياتى مرة واحدة أن الأوبرا هى عالم آخر. بيد أن الأوبرا هى التى

تكشف هذا العالم وتعرضه على خشبتها، وهى هنا تعرض حالة الاقتصاد المجرى، وعلى هذا الاقتصاد تقوم وتتواجد كثير من العوالم ومجالات النشاطات الأخرى. أنا على علاقة مُكثفة بالمسرح. وأستطيع أن أُقدّر حجم المشكلات الداخلية التي تُعاني منها الإدارة فى المسرح. وأعجب حقاً أن ترتفع الأستار كل ليلة على كل هذه العروض وسط هذه المشكلات الحية الراهنة، والتي تستحق النقد حقاً. لكنني متأكد من أن كل مشكلة من المشكلات تدور حول الإنشائية فى المسرح Structure، فإذا ما كانت هناك مشكلة فى مسرح الأوبرا، وكانت المشكلة مستعصية، فإن ذلك يعود إلى طريقة إدارة هذه الأوبرا (يقصد الإدارة الإدارية والفنية معاً- المترجم). وتظل صعوبة حل هذه المشكلات قائمة مادام ظل العمل الفني يسير فى اضطراب وعدم نظام. ومادامت بقيت هناك ثغرات بين متطلبات الحاجات والعناصر التي تتم بها هذه المتطلبات، خاصة فى مثل هذا المرفق الفني الذي يحتاج إلى تغييرات راديكالية أساسية وجذرية Radial، والذي يستعصى معه إقامة مثل هذه التغييرات الجذرية . لكن . ماذا نفعل حيال موقف كهذا؟

فى رأيي أن التصميم والإنشاء فى مسرح أوبرا بودابست ومسرح أركل غير مناسب. حينما كانت أوبرا بودابست الحكومية مغلقة لوقت معين للإصلاحات . فقد كشفت الإحصاءات عن أن دار أوبرا واحدة للعاصمة شيء قليل. بيد أن دارين للأوبرا يمثلان كثرة أيضا . والجماهير كثيرة هي الأخرى . وتزدحم أوبرا بودابست الآن بالمتفرجين الذين يرغبون فى مشاهدة الجديد من الإصلاحات المعمارية والفنية التي تمت . مع أن مسرح الأوبرا الثاني أركل لا يمتلئ عادة بالجماهير .

ثم هناك مشكلة جديدة ذات وجه خاص ، نشأت فى تاريخ أوبرا بودابست. وهي ارتباط أعضائها ومغنييها الكبار بالريبرتوار الأوبرالي فى مسارح أخرى من العالم الخارجي .فغالباً ما سافر الفنانون الأوبراليون المجريون للعمل بالخارج وحتى فى فترة ما بين الحربين، لكن هذا المد الخارجي كان يقتصر على فيينا. وكثيراً ما صعد كل من نيمت ماريا Német Mária , f وباتاتي كالمان Pataky Kálmán على مسرح أوبرا بودابست كذلك . لم تكن السوق العالمية للأوبرا كما هي عليه اليوم. كما لم تكن الأجور كما هي عليه فى الوقت الحاضر. غير أنني أرى أن الجماهير اليوم فى حالة الاضطراب ، فهي لا تعرف كيف تثمن فى دقة مثل هؤلاء الفنانين الذين يعملون فى وطنهم وفي الخارج. أحياناً ما تُهضم حقوقهم. وفي الواقع أن نجاحاتهم فى الخارج تكون أحياناً أعظم بكثير من نجاحاتهم فى الوطن. ومن ناحية ثانية، فإن الجيل الثاني ، الجيل الثالث من المغنيين والمغنيات أصبح يتكالب على العمل بالخارج، وهو ما يُسبب مشكلة داخلية لدار الأوبرا. وسبب ذلك هو أن السوق الأوبرالية العالمية متعددة المستويات. وفي المجر ليست هناك موازين لهذه المستويات. وطبيعي أن الناتج هو أن تُصبح إدارة الأوبرا عبداً لفنانيها. لعلّه من الصعوبة بمكان اليوم تجهيز أو تجميع فرقة لعرض أوبرالى واحد. فما بالك بإعدادهم داخل إطار ونظام واحد؟

كما أنه من الصعوبة إعادة أوبرا واحدة فى ريبرتوار من الريبرتوارات . إذ يصعُب جمع شخصيات الأوبرا من كل جزء من أجزاء العالم. فإذا ما نجحنا فى استقطاب واحد من مغنيينا من مكان ما ، وجدنا من الصعوبة استقطاب واحد آخر، لأنه ينظر إلى الدور وإلى المستوى الذي نُحضره من أجله. رغم أن مستوى العمل الأوبرالي اليوم - رغم كل هذه الصعاب - هو أحسن بكثير نسبياً من

سنوات الخمسينيات والستينيات. فالمغنيون أكثر ثباتاً وخبرة، وأرسخ قدماً على المسرح، قابضين على ناصية المهنة وعارفين بأسرارها وهم يعرفون الكثير عن ذي قبل. صحيح أن البارزين منهم قليلون، وهو ما لا يُوفر طمأنينة أو أمانا للعروض الكبيرة التي تحتاج إلى فن تمثيل أوبرالي قوي ورصين، وإلى تألق وإشراق . لكن الأوبرا المجرية اليوم تجمع عروضاً تمتاز بالرشاقة والنعومة وتقترب من مستوى عالمي لا بأس به، لكنه ليس مستوى جيداً كذلك. إن ذلك يقودنا فى النهاية إلى أن هناك(جواً) Atmosphere غير صاف يلتف حول مصير الأوبرا . وبتعبير أكثر دقة إلى جو بارد يُضعف كثيراً من مستوى الاستقبال للعروض. وهو جو لا يبعث على مضايقة الجماهير فحسب ، ولكنه يظهر ويُرى على سطح العمل الفني نفسه.

س: من وجهة نظركم ،هل هذه هي(المطبّات) الموجودة فى العمل الأوبرالي؟

ج: أظن أن عمق المشكلة يكمن فى نواحٍ أخرى. ومن الشجاعة الحديث عنها فى حوارنا. فما ذكرته عن العمل بالداخل والخارج تظهر آثاره بعدة أشكال.. فواحد مثل بونيل أوبروك يفكر فى العمل ببُعد آخر من زاوية المشكلات الفعلية الحية Actual للعمل نفسه، بروك ينظر إلى مقتضيات العمل من البداية إلى النهاية وفق تصور كامل. وهناك فى المجر لا يُنظر إلى العمل الفني بهذه الصورة. عندما نتحدث عن التعددية Pluralism فإننا نراها شعاراً جميلاً فقط Slogan لأن تحقيقها يقتضي جانباً واسعاً من الثقافة. أنا أعتقد أنه لا توجد بعد محكمة جمالية تُقرر الحقوق والواجبات الفنية المرجُوّة والمُرتقبة. وتُحدد إلى أي مدى يمكن السير فى طريق الفن . فالإنسان لا يستطيع العمل بدون أن

يحدد الأهداف والمساعي. وهو لا يستطيع المشي إذا لم يعرف الطرقات حيث الكثير من المسارح والعديد من التمثيل الأوبرالي بحكم الضرورة تعمل على تعبيد وتنظيم الشوارع والطرقات، حتى يستطيع هذا الإنسان(المترجّل) أن يُقيم التوازن، وأن يتبع التسلسل الهرميّ الذي يضع الأمور - وبدقة - فى نصابها. فى المجر ليس باستطاعتنا التحدث كثيراً عن مثل هذه الأمور. فالحقيقة أن المتطلبات فى المسرح وفى الأوبرا المجرية تغيب كثيراً عندما تعود الوظيفة الفنية إلى الوراء للبحث عن عالم كثير الألوان، ولا يتحقق إلا كل لون وحده على حده، ليبقى هذا اللون مُمثلاً للحظة من اللحظات ، بل لجزء منها، وليظل الموضوع الأهم كله اصطناعياً، يُقدم ويعرض عالماً مختلفاً لكنه متواز ومتناسق. هذا الرأي هو عين الصحة إذا ما استهدفنا الكلمة الثقافية المفيدة المؤدِّية إلى طريق صحيح وقويم، والتي تكشف عن وجود حقيقي وواقعي للتعددية فى كل النواحي. وهو ما لا يُعّد مقبولاً فى الثقافة الرصنية. لكن الثقافة المجرية هكذا على هذا المنوال. هذه التعددية التي لا تعود إلى طريق مُعبّد يصل بك إلى النهاية الناجحة. وعلى ذلك ، فإن كل المحاولات السيئة للإصلاح. والجهود ذات الوجه الواحد لا تستطيع حل شئ عندنا. لم تصل التيارات العصرية إلى الارتقاء لأن كل شيء يسير فى مجراه حتى النهاية. وفي مثل هذه الأحوال لا يمكن الرضاء بالاصطناعية وحدها. فكل اصطناعية تؤدى فى النهاية إلى التنازلات . هذا النوع من التفكير القاصر الردئ للمصالحة بين ما هو قائم وبين ما يجب أن يكون، والذي يستهدف المساومة والترقيع يؤدى إلى اختلال التوازن وإلى السقوط. وفيما يخص الأوبرا ، فعندنا كثيراً ما يتحدثون عما يُحبه الجمهور وعما لا يُحبه. لكن يجب أن نعرف أولاً أن الجمهور المجري لا يعرف شيئاً عن متطلبات العمل فى الأوبرا خلف الستار.

ويختلف الأمر كثيراً عند الجماهير فى إنجلترا أو ألمانيا، حيث لرأي ومعرفة الجماهير بواقع الأوبرا هناك تقدير وتثمين وغطاء ثقافي جدير. فمثلاً عرض ليوبيموف لأوبرا(دون جوان) أثار فجة فى الأوساط الفنية والثقافية هنا لأنهم لم يفهموا مفتاح العمل Code ولا الأبجديات Alphbet أو رموز التدويت والتنوين System of notations. أنا شخصياً أستحسن العمل. فإذا كان المتفرج لا يُحب العمل ، بل يكره دون جوان ليوبيموف لسبب ما ، فماذا يكون الموقف؟ وعلى كُل فإن العرض ليس من العروض التي يُشغف بها كل الناس .

تغيب عن فن التمثيل الأوبرالي المجري بعض التقليديات المسرحية، وبعضٌ من طرق التفكير Way of Thinking. فالنقد والجماهير لا يكفيان لصحة الأوبرا . لأنهما فى الواقع ليسا إلا علامة على البساطة التي لم أجدها فى حياتي إلا فى الأوبرا المجرية. قدمّ فن تمثيل القرون الوسطي نوعاً من التياترالية البسيطة ، وبنى على تقليديتها فن تمثيل القرون الوسطى بوجوده الكامن والمستتير اللطيف. هذه التياترالية التي ظهرت فى المسرح الحديث مؤخراً. كان كل ذلك غائبا عن معرفة الجمهور، وبخاصة جمهورنا الذي فقد كل معرفته بفن تمثيل الأوبرا. وهنا لابد من معرفه شيء. فالجماهير فى العالم كله، أو لنقُل طبقة خاصة منها هى التي ترتاد دور الأوبرا. هذا أمر وواقع موجود فى كل العالم. جمهور تعوّد على نوع معين من الثقافة التي يعرفها حق المعرفة، والتي عادة ما يصادفها فى عرض الأوبرا.

ولذلك فكل ما يُقدّم بدار الأوبرا يمكن أن يمسّ هذه الطبقة المثقفة من الجماهير. لكن الثقافة الأوبرالية المجرية تتطور فى انحراف معاكس Perverse،

بل هي للأسف تعود إلى الوراء. ولذلك فدار الأوبرا هى المسئولة عن هذه الحالة، بصرف النظر عن المواقف والضغوط. وتكون النتيجة أن تفقد الأوبرا طبقة ومستوى من الجماهير. لكن ليس بين أيدينا قياسات تُفصح عن ذلك. بل لعلني أتذكر سنوات الستينيات ومستوى جماهير العاصمة بودابست فى تلك السنوات. فقد كنت أقابلهم فى عروض المسرح والأوبرا وفي كونسرتات الموسيقى. والآن فقد تغيرت تلك الصورة المشرقة منذ عشرين أو خمسة وعشرين عاماً. فاليوم نعثر على طبقة مثقفة ترتاد المسرح والكونسرت لكنها تعزف عن الذهاب إلى الأوبرا. وهى هى نفس الجماهير التى فقدها فن الأوبرا، هذا الجمهور الذى يُفضّل اليوم الاستماع إلى إسطوانة موسيقية بدلاً من الذهاب إلى الأوبرا. لذلك فهو غير موجود فى دار الأوبرا على الدوام.

س: قد يرجع عزوفه عن الأوبرا لأنه لا يجد فيها الإثارة العقلية والروحية ؟

ج: تماماً. إذا كان هناك غياب لشيء ما فى الأوبرا الحكومية -بوادبست، فإن ذلك الشي هو الحركية Mobility والإيحائية بالذكريات Suggestivity. وقد أثبت عرض (دون جيوفاني) هذه الحقيقة. فبعد الصدمة الأولى التي أحدثها العرض الأول للأوبرا (قدمّ ليوبيموف هذه الأوبرا بمفهوم عصري أثار ضجة عالمية - المترجم)، وبعد هدوء الصدمة.. اختار العرض جماهيره الخاصة من الناس التي ملأت كل جنبات المسرح بعد الأزمة. وتتجلى العلاقة الجماهيرية بوضوح فى هذه التجربة التى تُعد واحدة من أكبر العروض الجماهيرية وأنجحها فى السنوات الأخيرة. وأظن أننا -وحتى اليوم- لم نُقدّر التجربة حق قدرها. كذلك أوبرا (بارسيفال)، (فالستاف) اللتان سارا على نفس النهج الجماهيرى. مع

أن موقف عرض أوبرا دون جيوفانى يُضيف إلينا وجهتى نظر. الأولى تُبين أن الجهود والمحاولات تصنعان قوة تأثيرية هائلة. والثانية - وهى التى لا يُحب كثيرون سماعها- هى التأثر بالأوبرا، والذى استفاد منها كثير من مخرجى المجر. فمنذ ذلك العرض وأنا أكتشف جديداً طريفاً من نتائج ومستخلصات عرض دون جيوفانى فى عروض مخرجين آخرين. فمثلاً فكرة قطع استمرارية الحدث بالآريا. والارتفاع بمستوى المشهد لوضعه على مستوى آخر، يربط معه مستوى الحدث ضماناً لاستمرارية العرض الأوبرالى بدلاً من ملازمة استمرارية الحياة مع استمرارية الزمن بطريقة واقعية. أو بمعنى آخر، فبعد ما أحدثه ليوبيموف أصبح المخرجون يتحركون بمستويات الأسلبة فى حرية، وهو ما يعنى الاقتراب أكثر من الأحاسيس. ومع ذلك فإن ما نرنو إليه من فن التمثيل الحديث لا نستطيع تحقيقه تجريبياً فى دار الأوبرا. إن إحدى الوسائل تكمن فى تحمّل الفرق الإقليمية الحكومية فى المحافظات استمرارية التنقيب والتجريب التى حدثت فى المسرح الدرامى فى الستينيات. والوسيلة الثانية هى البحث عن المتطلبات والتعامل معها بالجد والاستمرارية. وذلك يحتاج إلى مسرح صغير، وليس بالضرورة لأنه صغير أن يعمل بفرقة صغيرة أو يُمثل أوبرات من ذات الفصل الواحد. لكننى أتحدث عن مسرح صغير يكسر القاعدة الروتينية، ويتعامل بنظام جديد وفكرة عمل مبتكرة مع فنانيه. هناك كثير من مغنيينا فى الأوبرا لم يُعاونهم المسرح على انبثاق وتطوير طاقاتهم، لأنهم لا يناسبون الأوبرات التقليدية. بمثل هذا التصوّر تعمل أوبرات باريس الكبيرة، وأوبرا كوميك، وأوبرا الدولة Staats Oper، وكوميش أوبر فى برلين، والبولشوى ومسرح نميروفتش دانتشنكو فى موسكو. وإذن فالعمل ليس فى مسرحين (إشارة إلى دارى أوبرا

بودابست الحكومية ودار أوبرا مسرح أركل بالعاصمة بوادبست - المترجم). لكن بدارين للأوبرا تعمل كل واحدة منهما فى استقلالية عن الأخرى من الألف إلى الياء. هذا هو ما نحتاج إليه. من المتوقع ألا نجد ضماناً لإنشاء مثل هذا المسرح الصغير. فالتوق للعمل بالخارج سيظل الغاية الأهم عند الفنانين، لا يُعوّضه إلا عمل أخلاقى كبير. يذهب الفنانون إلى هذه المهنة لأنها تُوصّل إلى الشهرة. والعمل فى مسرح خارجى يعتبر وجهة نظر قوية تفيد وتُقوى الفنان وفنه، وتجعله قريباً - بعد ذلك - من الريبرتوار التقليدى للأوبرا. إذن إذا استطعنا أن ننشئ أوبرا صغيرة، فإن ذلك يستتبع جهادها من أجل البقاء والاستمرارية. وذلك بانتقاء الأعمال، واختيار قائد الأوركسترا، ومخرجين يسعون لخلق قوة جاذبية شديدة التأثير. مثل هذه الأوبرا لا تستطيع الاعتماد على دخل الشباك لدعم عروضها. وإذن فلابد من تعضيد لإظهار الفنانين، تماماً كما عضّد مسرح كوميش أوبر كل من فلزنشتاين وكبفر.

س: أعود إلى الأسئلة العامة. كتبتم فى دراسة سابقة أن الأوبرا تكون مثل الفَوْعة Virulence (مقدار حدّة الجرثوم أو الفيروس - المترجم) إذا سكتت الفنون الأخرى. ويبدو أن الأوبرا على المستوى العالمى أضحت كالفيروس. ما هو مضمون هذا الازدهار بالفهم الاجتماعى؟

ج: تُظهر الأوبرا جيداً (اللامعادلة Unequality) فى التطور بين الفنون. كما تُظهر كذلك ضعف بعض الفنون وكيفية العلاقة بينها وبين حاجات المجتمع. وليس عبثاً أن تكون الأوبرا كمسرح فى مركز الصدارة اليوم. أعنى أن هناك مخرجين مسرحيين مهرة يذهبون بكل المكثفات ناحية الأوبرا عندما تهبط

أسماؤهم فى المسرح. يمكن ملاحظة ذلك. بمعنى أن تيارا أو مذهباً يُسيطر على المسرح لفترة ثم ينتهى. فاليوم تحاول الأوبرا وضع حد فاصل لهذه القضية. كان الموقف هكذا على الدوام منذ القدم. اتجه عدد كبير من مخرجى المسرح إلى فن الأوبرا عندما صُدّت أبواب المسرح. واستانسلافسكى هو أول هذه القائمة من المخرجين، عندما اكتشف أن مسرح الفن فى العشرينيات ليس مسرحاً واقعياً فى تصوراته. لهذا هرب إلى ساحة الأوبرا. وقد سجل ذلك فى كتابه (حياتى فى الفن). لقد أعدّ نفسه قديماً ليصبح مغنياً أوبراليا. إذن كانت لديه الرغبة للاتجاه ناحية الأوبرا. لكن مصيره قد حوّلة إلى اتجاه آخر. ويتضح موقف المسرحيين واندفاعهم إلى الأوبرا عند مايرهولد. كما أن الفرنسى جان فيلار Jean Vilar قد أخرج أوبرا فى فيرونا عندما كانت الجماهير تُصفّر استهزاءً به فى أفينيون Avignon عندما اضمحلت أفكاره فى المسرح الشعبى القومى وخرج من حقبة الزمن.

واليوم، فإن أكبر المخرجين المسرحيين مثل بروك وستريلر Brook, Strehler يتجهان أيضاً إلى فن الأوبرا الذى وصل إلى قمته فى ستينيات هذا القرن. وبعد ذلك التاريخ بدأ يفقد -إن لم يكن قد فقد فعلاً- دوره فى تاريخ المسرح. كان برنامج المسرح أن يكون العرض المسرحى إبداعاً. كالقصة والتمثال، والسيمفونية الموسيقية التى تحمل تكوينها وإنشاءها من واقعها كعالم مُغلق مُحدد ومُكثّف فى التعبير الذاتى والمُحسّية والحقيقة الموضوعية. هذه الفكرة الإبداعية تُمثل الفكر الأوروبى، ومثالية العصور الماضية، أكثر مما يُمثله التاريخ المنصرم. وتحاول الأوبرا اليوم إنقاذ شئ ما إلى وقت ما، لا يسمح بأسباب تُجيز التفاؤل المبالغ فيه، لأنه من السهل أن نرى أن هذه الاستمرارية للأوبرا تعطى نتائج كبيرة. لكن

بعد عدة قرون من الزمان قد تظهر الأزمة من جديد. فالأوبرا المجرية تبرز من الثنائية Duality وها نحن نحارب من أجل ذلك. من أجل شئ كاد ينتهى من عالم اليوم. ينتهى لأنه ليس بالإمكان الثقة فى هذه الثنائية.

وبناء عليه، فإن كل ما ذكرته آنفاً عن التطور غير المعادل يصبح شرعياً سارى المفعول. فبالأوبرا يمكن رؤية حاجات أكثر اتساعاً من الاستماع إلى إسطوانة، وهو ما أكثر قيمة فى إشباع الحاجة الفنية، وأكثر قيمة أيضاً من المهرجانات الموسيقية المنتشرة هذه الأيام، ومن أفلام السينما بموجاتها الجديدة وأفلام الأوبرا. وفى رأيى أن ثلاثة أفلام من غير أفلام الأوبرا قادرة على إبراز الحاجة المُلحة والماسّة إلى فن الأوبرا. من بينها فيلمان لا يمكن اعتبارهما إبداعاً فنياً، أما الثالث فهو إبداع أوبرالى حقيقى. والأفلام التى أُشير إليها هى:

- القمر - برناردو برتولوشى Bernardo Bertoucci

- فيتزكارّالدو (Fitzcarraldo) فارنر هرزوج Werner Herzog

- السفينة - فيللينى Fellini .

فى هذه الأفلام الثلاثة تعطى الأوبرا حاجة قوية إلى الحياة عبر حلٍ مجازى استعارى Metaphoric . ففيلم بروتولوشى يعرض - وفى تبسيط قليل - غياب الحب، وهو بذلك يضع الاتصال المفقود فى مكانه. أما فيلم هرزوج، فيدور المضمون فيه حول الغياب الكبير للفردية. فالمجاز الكبير المفقود من الحياة هما فن الأوبرا، كاروزو Caruso (المغنى الإيطالى الفذ-المترجم). أراد الفيلم وسعى إلى بناء وتجديد الأوبرا، وبهذا استطاع تحريك الجبال. ويكاد يكون الفيلم الثالث

لفللينى يتشابه مع نفس الفكرة، كمضمون إحدى قصص المجرى الكاتب سارب أنتال Szerp Antal. والتى تحكى قصة رجل يقرأ عن أماديس فى إحدى المكتبات (والمقصود بالإشارة هنا فولفجنج أماديس موزارت Wolfgang Amadeus Mozart. ١٧٥٦ - ١٧٩١ م -المترجم). ويعجب الراوى .. كيف يمكن لعبقرية مثل هذه أن تتواجد على أرض الحياة؟ عبقرية رجل تفوح منها رائحة النضارة والمرح، ويعتريها جنون البطولة والعواطف التى تعج بالنبل فى القارة الأوروبية؟ ويعتبر فيلم (السفينة) لفلليني واحد من الأفلام النادرة التي تعبر عن الثقافة الأوروبية الكبرى. وللأسف تنحدر أفلام اليوم ولا نعرف ماذا سيتبع؟

ومن كل ما ذكرت فى هذا الحوار، أريد أن أصل إلى القول بأن موقف الأوبرا- عالميا - ليس شيئاً عجيباً. معلومات وبيانات نادرة وعلامة هامة لعصر، ومشكلة جادة قابلة للتحويل والتحليل. فالأوبرا تحقق الرضاء للحاجات الأحادية العنصر Elementary، وتقف مع العَقْلنة Rationa Lization فى مواجهة الخصوصية، والذاتية، والفردانية، وفي وجه كل مايظهر من بدائل أو اختيارات فى ثقافة عصرنا، وفى مقدمتها التى تعيش فى الحساسية والشاعرية. تظهر كل هذه العناصر وتنطلق داخل الأوبرا، بطريقة قد تكون تقليدية. لكننا كما نعلم، فالتقليدية فى عالم اليوم المعاصر، هى أحد معالم التراث الذى يُحافَظُ عليه، لأنه يعطي إشارات إلى المستقبل.



سوكولاى شاندور Szokolay Sandor

عن تجديد الأوبرا

- السؤال من المؤلف . .

أنتم أحد مؤلفى الأوبرا الناجحين فى عصرنا. فأدبراتكم (عُرس الدم) واحدة من مؤلفاتكم الأوبرالية الثلاث، عُرضت على خمسة عشر مسرحا فى العالم. وفى موسم الأوبرا الحالى عرضت أوبرا بودابست الحكومية الأوبرا الرابعة (أكاهومو Ecce Homo). ومنذ فترة تحدثتم عن خمس أوبرات تستعدون لكتابتها وفى محاولة لتركيز شديد على المسرح الموسيقى. هل إلى هذا الحد تعتبرون الأوبرا نوعا يستأهل تمثيل الموسيقى Representativ. وما هو عامل الجذب فيه يا تُرى؟

- الجواب . . سوكولاى شاندور

مؤلف أوبرالى، كاتب ليبرتو.

رغبتى العارمة تقودنى ناحية المسرح الموسيقى. أنا لا يهمنى إن كان العمل الذى أكتبه يُمثل أو ينوب عن أحد، أو هو يتحدث عن الماضى. المهم أن أُحب العمل.

وإشارتك إلى العمل الرابع الأخير أقول فيه إنه تجربة مؤلفٍ صعب، لأن تكوينه الإنشائى يقوم على إبراز شكل الحياة الطبيعية. كان هذا هو هدفى فى بداية حياتى المسرحية. إذ حاولت أن أجمع بين (الرؤيا ، الاستماع) وقد وجدت

بينهما علاقة شديدة وكنزاً لا يفنى. وعرفتُ أن الهدف ليس هو التعرية أو الكشف Exposure (كما فى الدراما أحيانا - المترجم) بقدر ما هو إبراز نقطة البداية حدثيا، والتى تُوصّل إلى طرق متعددة. تعيش فى داخلى رغبة فى الوصول إلى الكمال والتمامية فى الموسيقى والمسرح لإبراز تضامنهما وتضحياتهما ولعناتهما، ثم ظهورهما معاً حياةً موسيقية مسرحية فى المسرح الموسيقى. وعلى الرغم من الاتساع الذى يُغلّف الأساس العنصرى فى هذا النوع الواسع (يقصد الأوبرا والمسرح الموسيقى - المترجم)، والمحاولات التجريبية المتعددة اليوم فيه، فإننى أحاول جاهدا أن أحتفظ بالموسيقى وبالحوار وسط اتزان ناعم وحسّاس على خشبه المسرح. ولابد من الاعتراف بأن التعبير عن الألفاظ والكلمات عندى ليس حواراً مرصوصاً مكتوباً، بقدر ما هو شكل من أشكال المسئولية الأخلاقية أحاول تقريبه إلى الناس، تماماً كالأغنيات التى أضعها لتحمل أفكاراً محددة، ولترسم أحاسيس شديدة النقاء تخرج عبر مصنّفاة إلى العمل، وتبعد كثيراً عن الاتكاء والارتكان على الصوت الذى يؤدى هذه الأغانى. طبيعى أننى أبحث على الدوام عن الأصوات الملائمة والمُعبّرة عن الكلمات. لكن ذلك لا يُعطّل الهدف الأسمى وسط المعملية والاختيارية التى أقوم بها. أُحسّ بأن توزّع الإنسان المعاصر لن يقوده للوصول إلى عدم تقدير الأشياء الغالية. وقد لا ينتبه المؤلفون للأعمال فى كثرة إلى قيمة التأثير الكامل فى العمل الفنى. وأثق فى أنهم لا يزالوا يحتفظون بتعبير جيرج لوكاتش Lukács György[١٠٩] "موضوع الموسيقى هو حياة الإنسان من الداخل". وأشك فى أن الإنسان لا يسمح للتأثيرات الفنية بالاقتراب من نفسه عن قُرب. فهو يحاول أن يلقى عليها النظرة أو يتعرف عليها (خارجيا) من بُعد. وبهذا فهو لا ينتظر التأثير

التام المكتمل الذى لا يصل أكثره إليه، والذى يوقف عنده الدفاع الذاتى المستقل. قد يتعلق الإنسان ببعض الخطوط الفنية ساعتها، وآنذاك يستطيع أن يُمسك ببعض الأطراف. الأمر الذى يؤدى إلى التآخى مع العمل الفنى، وإلى حدوث الدخول فى النفوذ Influence إلى النفس.

لا أظن أن كل الأصوات، ولا كل التأليف المحرر اليوم وسط وسائل العصر بقادرة على النفوذ إلى التأثير فى النفس من أول وهلة فى الاستماع للمرة الأولى. وقد يحدث ذلك استثناءً (وبلا أية مساعدات خارجية) فى حالة تتبع الأصوات بدقة، رغم أن ذلك نادر الحدوث. أما فى حالة الأوبرا فإننى أقلب المعادلة. أحاول أن أُعطى حبل تسلّق صاعد يدفع إلى التآخى. وساعتها فإن أقل بزوغ أو توضيح يمكن أن ينتقل إلى الروح فى شكل رسالة وجدانية تبقى على اتصال مع القادم من أحداث. بهذا، وبمساعدة من العلامات والأمارات الحسّية، وبلا تعب أو مشاق يمكن الوصول إلى التعريف الكامل التام بمضمون العمل الفنى. هذه هى ثقتى، أو هى ثقتى الخاطئة فى الوصول إلى المتاهة Maze أو إلى شبكة الممرّات المُعقّدة المُحيّرة فى كتابة الأوبرا. وفى سن شيخوختى الآن، فأنا أثق أكثر عن ذى قبل فى تحقيق أحلامى المتدافعة، مثلما أثق فى خبرتى وتجاربى. فلا يوجد شئ مؤكد فى الفن. لذلك فدائماً ما بحثتُ عن طرق دفْع الإحساس إلى الناس لاستشعاره. وبالمناسبة، فأنا لم أختر مهنة كتابة الأوبرا عن قصد أو عمد. هكذا تقرر المصير. أغانى، كورال، كانتاتات Cantatas(١١٠)، أوراتوريوهات Oratories، وبحث ودراسة وتثمين لكل منها قادنى إلى هذا المصير، ودفعنى إلى طريق تأليف الأوبرا. إن كل قضايا النوع الأوبرالى غريبة

عليّ. لذلك فهى تسبب لى صعوبات في البحث عن الماضى وعن ذكرياتي وخبراتي، لأحاول شيئاً فى هذا النوع. واليوم للأسف ليست هناك طرق مشتركة، ولا دروس أو شواهد يمكن الاستفادة بها. وقد يكون سبب ذلك الوحدة أو الانعزالية Isolationism التي لم تتواجد قبلا. على أن كل هذه الصعاب لم تفت فى عضدى، فقد استهواني الطريق الداعي إلى الإصلاح، ولم أقدر على السكوت على أحلامى. فما الذي يجرني إلى ذلك؟ قد يكون هو الحنين إلى الماضى الذي يواجه كل ما نراه اليوم من متناقضات؟ إننى فى كل الأحوال أثق فى فن الأوبرا.

س : لا أعثر على كثير مثلك من الذين ينظرون إلى حاضر ومستقبل فن الأوبرا فى تفاؤل أكيد. هناك من يشك فى هذا المستقبل. ومن لا يعتقد اليوم بكتابة أوبرات جديدة. وهم يستندون إلى الرأى القائل بأن الأوبرا تعاني اليوم من أزمة مزمنة. وأن هذه الأزمة عويصة وصعبة لأنها تمس الموسيقى المعاصرة فى الصميم. وهم يتعللون بأن لغة الموسيقى العصرية قد افترقت كلية عن العالم اليومي للإنسان، وأن الإنسان لم يعد قادرا على شئ وليس باستطاعته القبول والاستحسان، ومن ثم التأثر بهذه اللغة الموسيقية العصرية، وإدخالها إلى عالمه الخاص، أو استخدامها لإشباع حاجاته الحسية والوجدانية. بما قد يُظهر المشكلة على أنها شفا الكارثة Pricipice. كما أن المشكلة ليست هي تأخر الجماهير عن تصور الموسيقى المعاصرة فى الأوبرا، لأن مسألة التصور والفهم هي مسألة مرور وقت لا أكثر للوصول إلى الفهم والتذوق. لكن المشكلة تكمن فى أن حب هذا النوع من الجماهير للموسيقى الحديثة والأوبرات العصرية لا يصل إلى مستوى عميق من الحب، أو إلى الحد الذي حققته أوبرات بوتشيني والأعمال الموسيقية لريتشارد اشتراوس.

والآن .. ما رأيكم فى كل هذا؟

ج : أعتقد وأثق فى تجديدية الأوبرا، وإلى الأبد. لكن ذلك لا يعني أننى متفائل أكثر من اللازم لحاضر هذا النوع أو مستقبله. ولست متشائما أيضا. هناك بعض الصراعات والإبداعات والعروض المشتركة التى يخطئ الإنسان أحيانا فى فهمها فى عالمنا المعاصر. وهو ما يدفع الإنسان إلى القلق والحيرة عندما تظهر نتيجة جديدة إلى الجماهير والمسرح والمهنة والنقد تقول بالكارثة. لذلك فلا أعتقد بأن الأوبرا هى النوع أو المكان (كدار للعمل) الملائم للتجريب الموسيقى. وأظن أنها حملت كثيراً من الأحمال والأثقال فى عصر نموها وعصر ازدهارها. لكنها توقفت ثابتة عند كل موضة وكل إطلالة على شباك التذاكر. واليوم وسط هذا العالم المقلوب، فالجمهور يحس بخديعته، لأن لغة الموسيقى العصرية قد انقطعت وانفصلت تماما عن العالم اليومى له. وهو أمر حقيقى. حقيقى أن الجمهور لم يتعب نفسه فى فهم الوسائل الموسيقية الجديدة أو التعرف عليها واستحسانها. فهو يتحرر من حمل الأثقال، بينما المبدعون يفقدون يوما بعد يوم علامات النظم المشتركة بينهم. وتظهر الكارثة نتيجة لذلك من هذين السببين. فالانفصال الذي مضت عليه عدة عقود من الزمان يقود إلى الاستقطاب Polarization الذي لا تستطيع أية سياسة ثقافية أو فنية الوقوف فى مواجهته لصده. وإذن فمن أين ينبعث التفاؤل؟ عندما انبثقت الشرارة الأولى للمسرح الموسيقي، أحسست بعبقرية الدراما الموسيقية، بهذا الجمال الذى يهز الإنسان هزاً، والذي جعلني أستشعر الحاجة الملحة إليها. فإذا ما كان العرض أو الإبداع منفصلاً عن الجمهور، فإن ذلك معناه عدم جدوى وجود النوع الفنى.

وبصفة عامة فالسؤال شرعي إذا ما تحدث عن قدرة الأوبرا الحديثة على استقطاب حب وولع الجماهير. وأمر مضحك كذلك إذا أنا تعارضت مع مشروعية السؤال وشرعيته باعتباري واحداً من مؤلفي الأوبرا. ومن نجحت أعمالهم الأوبرالية قد أوقعوا النقاد فى كثير من الشك لأسباب هذا النجاح. وبخاصة بعد العرض الخامس عشرة لأوبرا (عرس الدم) بعد عرضها الأول فى مهرجان سجد. لكن. . فيمن نضع ثقتنا إذن؟ إذا كانت آراء المهنة والنقاد والجماهير فى افتراق وتضارب؟ تتكرر مثل هذه المواقف كثيرا أمام الإنسان فى الحياة. يجب أن يكون الإنسان متفائلا فى هذه الحياة إذا ما قالت الجماهير (نعم) لأعماله. أم أن هذا شئ غير معقول؟ أنا سعيد التعبير (الانفصال التام) الذى لا أُقرره على مؤلفاتى فى الأوبرا. وبعد ذلك، فإذا ما قطعنا خطوات لاستعادة الجماهير إلى حظيرة الأوبرا وعروضها، فإن ذلك يقتضى منا إقامة جسور وجسور لاستصلاح هذه الهوة. لا أريد أن أكون الأخير من بين الذين يثقون فى فن الأوبرا، وأطمع فى أن أكون الأول من بين الذين يثقون فى التجديدية. وللأسف فأنا لا يُزعجنى هذا الخطر.. خطر تمركزية الأوبرا الذى نعيشه فى المجر. فصعوبة انتشار الأوبرات سببها عدم إعداد مكان التدريبات، والجو المسرحى العام. فالأمر لا يتعلق بقرارات إنشاء الأوبرا فقط، لكنه يتعلق أيضا بالمبدعين والفنيين والجماهير. مع أن جماهير العالم تتناقض حول الأوبرا بينما هى عندنا غائبة تماما. وبرغم كل هذه الحقائق فأنا لا أثق فى تعبير (موت وفناء الأوبرا). فالرؤية المستقبلية وعلاماتها مرفوعة إلى أعلى، والبديل هو (العصرية) و (الحداثة). نسمع كثيرا عن تعبيرات مثل (الموسيقى الجيدة) و(الموسيقى السيئة). لتبحث الأزمة عن تعبيرات أخرى. فالعمل الحقيقى يظل محصورا فى الإبداع وفى الموسيقى الرائعة.

ومن الضرورى كذلك البحث عن الجمهور المفقود وإعادته، فالاشتراكات الموسمية للأوبرا لا تحل المشكلة. فى الخارج يُحّرك كَسْب الجماهير والاستعداد له والتجانس مع مزاجه كثيرا من المسارح. مع أنهم هناك فى الخارج لا يهتمون كثيرا بالإشعاع العام أو انتشار الثقافة. طبيعى أن تنفصل الجماهير هناك، وتتحمس للأوبرات الجديدة عند بوتشينى أو ريتشارد اشتراوس، ولا جواب أو تبرير لذلك. إن كل ما أُحب إلقاء الضوء عليه هو كشف ذنب الغياب المشترك بيننا، بصرف النظر عن استعمال نقطة المشروعية. ليس بالضرورة بحث أزمة الأوبرا وحدها على مثل هذا النحو. فالمجتمع الواحد نفسه مُتعدد الآراء، وما هو ذنب عصرنا الأخير الظالم. والقذف بأزمة الأوبرا على أكتاف المؤلفين الموسيقيين لا أعتبره اتهاماً عادلاً. فالمشكلة أكبر من هذا وأعمق. أنا شخصياً لا أعثر على طريق تصحيحى سليم من المجتمع، ومع ذلك أقول: إن المؤلفين الموسيقيين يتقدمون إلى الأمام باكتشافاتهم الموسيقية الجديدة، والأغنية ذات المنحنى الكبير، وبالتمامية والتكامل الموسيقيّين. إننا نحتاج إلى أحلام مستقبلية جديدة، وإلى تصوّرات مبتكرة لقبول هذه الأحلام. فى حاجة إلى مسرح مُعد لاستقبال هذا الجديد. مسرح تتطابق فيه رغبة الممثل - المغنى مع التمثيل والغناء، وتتعانق مع الفُرص التى تُتيحها المهنة والعصر. إلى مسرح يعمل فيه المخرج والدراماتورج Dramaturg ومصممو الأزياء والمناظر وقائد الأوركسترا فى تناغم وتناسق. وحتى نعثر على هذه (الأعجوبة) فإن ذلك يُكلفنا عقداً واحداً من الزمان.

س: إذا ما عُدنا إلى الوراء قليلاً. مع مَنْ من القدامى تبدو الاتصالات بأوائل الأوبراليين؟ وأى القدامى الذين تعتبرهم من الخالدين؟

ج: من وجهة نظرى كان مونتفردى Monteverdi هو البادئ والمستهلّ. لقد عرف كل شئ، ليس كزميل ولكن كأستاذ فى المهنة الموسيقية أضعه إلى جانب شيكسبير وفى صف واحد معه. فأعماله (أورفيو Orfeo، العودة إلى أوديسا، تتويج بوبيا Poppea) من الأعمال الأوبرالية القمم. لم أقابل حتى اليوم تشريحاً للإنسان كما عرفته فى هذه الأعمال. بعد ذلك من اللائق استعراض تاريخ الأدب الأوبرالى. لكن دعنى أقف عند القمم وحدها. فموزارت هو ثانى الكبار. أوبرا زواج الفيجارو بكل كمالها، ودون جيوفانى بمصيره المحتوم، والناى الساحر بكل أنوارها وظلالها. فموزارت هو الوحيد الذى قدّم تمامية فى كل أعماله بجانب تماميته للأعمال الأوبرالية. وكأن عمره الفنى أطول بكثير من عمره الزمنى. لكنه استطاع عمل الكثير ، الكثير وسط زمن قصير لم يمتد به طويلا. ثم استمراريته فى أعمال فردى وبوتشينى وفاجنر وقضية الإنسان. تعاملتُ كثيراً مع الثراء الذى لا يُصدَّق فى الشخصيات النسائية عند بوتشينى، كما تعاملت مع موسورجسكى بإيحائياته إلى (الأسلاف والسلفية) فى أغلب أعماله. لم أصل بعد إلى عصرنا الحالى. حتى أذكر ألبان برج أب العصر، وأوبرته فويتسك ذات الصيغة الشكلية المكتملة، فهى عمل غنى يهز مشاهده هزاً، وبذلك سبق عصره كما يقولون. وأعتقد أن فهمه فى عصره كان أمراً صعباً. فتأثيره قد انفصل عن موضوعه وسار إلى عوالم أخرى وبيئات أخرى لتبايع نجاحه وتأثيراته هناك بينها. وأضع العالم المجرى شبيهاً لهذه العوالم. ويذكّرنى ذلك ببارتوك. لم

أستطع أن أتخلص مما خرجت به من أحاسيس عند أوبرا بيلاس وميليزندا لديبوسى. أنا لا أعتقد بضرورة الخروج بالتأثير. فالثراء الذى يخرج به الإنسان يكفى ويزيد. منذ عدة سنوات وأنا أشتغل على أوبرات ريتشارد اشتراوس، كما عند مالر Mahler، فعرفت سالومى Salome، والكترا Electra والفارس الوردى. وقد سعدت بها كثيرا. ولقد استمتعت بأكبر قدر من الخبرة فى أوبرا (سيدة بلا ظلال) كما أُحب (الملاك المتوهّج) لبروكفيف، و(الأنف) لسوستاكوفيتش. واعتنيت كذلك بأعمال الكبار يانتشيك، مارتينو Martino، بارتوك، استرافنسكى، بريتين، هونجّر Honegger، بولينتس Poulenc وكذلك بنونو Nono وعالمه استوكهاوزن Stockhausen والذى لا أميل إليه كثيراً. لم أطلع على كل أعمال باندراتسك.

إن أصعب ما فى سؤالك هو الإجابة على الفقرة الخاصة بالأعمال الأوبرالية لهؤلاء الزملاء. منذ عشر سنوات وقبل عرض أوبرا Ecco Homo اعتبرتُها عملا من الأعمال التعليمية الجادة. ومع ذلك فلا أستطيع الإجابة فى سهولة، لأن شخصية خاصة تتسرب إلى نفسى عندما أريد التحدث عن الأشخاص أو الأعمال الأوبرالية أو قيادة الموسيقى أو الكونسرتات. لكن المؤلف الموسيقى هو الذى يبقى بطل الحلبة وسط هذه الذكريات .ومنذ ذلك الحين وأنا أشاهد أعمال هؤلاء القواد، وأحياناً ما ألعب بعضها عزفاً من النوتة الموسيقية بحكم دفعهم لى لكى أصبح طالب علم للموسيقى. فالمعنى الحقيقى الأوحد للموسيقى هو الخبرة الصوتية. ولدى رغبة حب استطلاع كبيرة فى هذه الناحية ، خاصة فى ناحية ما يؤثر فىّ . لقد جعلوا منى طالبا للموسيقى .

إذا مـا أردت الإجـابة عن الأعمـال الخـالدة ، فـإن على أن أفـتح صـفـحـة فى طريق البـحث الفنى . إننى من الوهلة الأولى للاسـتـمـاع أسـتطيـع أن أتبين - و بطريقة قاطعة - أن هذا العمل يعجبنى و يروقنى . فالتقدير العام للعمل يتوقف على تحصيل ومخزون الثقافة العالية للاستماع الموسيقى . وهذا التقدير لا يعرف التأكيد المطلق و الإبداع الموسيقى لا يكون غنياً حقاً إذا أحس الإنسان بحب اختيارى تجاه كل سر من أسراره . فرغبة إعادة الاستماع للمرة الثانية لا يمكن أن تكون طريقا للحب ، لأن الحب يأتى ويتحصل من المعرفة التى تتعانق وتتفاعل مع الحب. هناك أعمال لاتوقظ اهتزازات الموسيقى فيك الرغبة فى استماعها ، لكننا نسمعها مرات و مرات من جديد لأنها غير واضحة تماما أو يعتريها شئ من الغموض ، و نريد أن نكون أكثر دقة فى تحديد ومعرفة عصرها وزمانها . لكننا نضع فى الاعتبار أن لكل مرة استماع جديد تأتى به ، وهذا الجديد يعتمد على أنفسنا من ناحية ، وعلى العمل الموسيقى ذاته من ناحية أخرى .

كما أن الأحوال والظروف من حولنا تؤثر هى الأخرى على الاستماع وفى نتائجه وفيما أتى به من جديد . بل أضيف أن خلود العمل الفنى من عدمه يلعب دوراً فى هذا الاعتبار . فقد أضّحى لسماع أحد الأعمال لوتوسولافسكى Lutoslawski عدة مرات ، ولكن ذلك لا يعنى أن سبب إعادتى الاستماع إليه هو الخلود . فقد يكون للاستماع سبب آخر ، شئ يعجبنى .. شئ جذاب وشئ أثناء بحثى واستغراقى فيه يجعلنى لا أنتبه إلى غيره من الأعمال أو الموسيقى. إن حرصى من جانب آخر ما هو إلا سلوك أخلاقى أتجه به إلى الجماهير وإلى أصحاب المهنة والنقاد . فبعد الاستماع لمرة واحدة ، أستطيع اليوم أن أقرر رأيا

موسيقيا، وبخاصة فى الأعمال السيئة أو المليئة بالأخطاء . فإذا كان بجانب العمل الموسيقى عامل مساعد آخر ,أو كان هناك صراع بجانب حقيقة العمل الفنى ، فهل نعثر من بين الباحثين أو النقاد من يتصدى لدراسة بحثية عن العامل المساعد أو عنصر الصراع هذا ؟ إن نتائج البحث والتقرير متعبة ومهلكة (معذرة.. فهنا وهناك خدمة ، تحقيق رسالة ، أذن مصغية ومجانين موسيقى) . هكذا البحث فى الفنون.

توجد لدى انطباعات وخبرات عن موسيقى الزملاء .. موسيقى العصر أو زملاء العصر ,والتى لا أعطى لها حقها ، لكنى أقدر إخلاصها لأنه اختيار ذوقى. إننى عادة ما أنشرح لتلاميذى وأصدقائى وأسرتى ، هؤلاء هم خبرتى فى الاستماع ، سواء فى حفلات الكونسرت أو فى الإنصات إلى اسطوانة موسيقية . وعادة ما أعود غلى الاستشهاد بكل من لوتوسلافسكى وبندارتسكى. فهناك اختلاف كبير عندهما بين المادة الإخبارية وطريقة التفكير والتكوين والتصميم ، و بين طرق بناء النسيج وبل حتى بين روحيهما ونفسيهما .فلماذا يا ترى أقيم مقارنة بينهما ؟ ألأنهما زملاء عصر ؟ إن كفة لوتوسلافسكى ترجح عندى بعض الشئ، لكن كل منهم مبدع، وكل شئ وارد ,أما عند ميسيان Messiaen فإن تنفسى يقف تماما. كما أستمع لبوليه ، و كأن الفرنسيين صورة لعملة واحدة . إن التكوين عند بوليه يلّف و يشّغل المجموعة المؤتلفة ليوحدها . تمتعت كثيرا بالعرض الأول لأوبرا برنستاين Bernstein فى فينا. أضحكتنى لفترة لكننى لم أقترب منها و لا للحظة واحدة. و برغم ذلك.. فلماذا تكون الأوبرا من بين الأعمال الخالدة ؟ أنا لا أعتقد بذلك . لكن التاريخ الموسيقى يحتفظ دائما ببعض المفاجآت . فعمل موسيقى جيد يمكن أن يفشل ، وأعمال

سيئـة يمكن أن يقـدر لهـا النجـاح . إذا نجح كل عمـل جيد ,فلن يبقى للأعمـال الضعيفة أو السيئة غير نتيجة السقوط . ثم ملاحظة مهمة أخرى ، فإننى أعتقد وأثق فى أن المستقبل سوف يقدم نتائج كبيرة لأعمال فشلت فى عصرنا .

س: فـيمـا يخص الرائى(المشـاهد) و السـامع. مـا هو الفـرق عنده بين الأوبرا الكلاسـيكيـة و الأوبرا الحـديثـة ؟ هل هناك فـروق نوعـيـة ؟ أم هى فـروق تتـعلق بالتغيـرات الـراديكاليـة الجـذرية فى اللغـة الموسـيقـيـة ؟ و التى تنبـع من مشكلات الصيغة؟

ج : فيمـا يختص بحـالة الاسـتقبـال البـصرية المرئيـة أو السـمعيـة عندى ، فـلا توجـد فروق نوعية فـى الاثنتين إذا كان الأمـر يتعلق بعملين مـوسيقيين جيـدين . ليكن العمل الأول كلاسيكيا والثانى عصريا. والأعمـال الجيدة تصبح كلاسيكية بعد وقت من الزمن. فبعد الحـرب العالمية الثانية و تحديدا فى سنوات ما بعد الحرب مباشرة لم يكن بالاستطاعة ذكر موسيقيين مثل باخ و موزارت و بارتوك من الكلاسيكيين التقليـديين أمام أسـماع الجـماهير فى الـدول المختلفـة، و لا ليوم واحـد. أمـا اليـوم وأخـيـراً فـإننـا نجـرؤ على القـول بإن بارتوك واحـد من الكلاسيكيين . وطبعـا كـان ذلك سـاعتهـا بعـد الحـرب ,لكننا لم نكن ندرك ذلك وهل بعد عـودة بارتوك نهائياً إلى المجـر قـد اسـتقـرت المعـرفة القـوميـة فى عقـول النـاس ؟ قد تكون قد استقرت معرفياً. لكن مـاذا عن استقرارهـا باطنيـاً و حسيـاً فى النفس ؟ إن علينـا أن نعـرف مـقـدمـاً من الذين يسـيـرون إلى الخلود ؟ و إلى الكلاسيكية ؟ فمن رأى كوداى أن الوقت والشعب همـا الكفيـلان بتحديدهم . وهو نفسـه لا يعـرف شيـئـا عن كبـار عصـره من الموسيـقـيين . قـد يكون سـبب ذلك أن

الكبـار يذهبـون قـبل أن ينصت الناس لهم ، لكنهم يبـقـون بطريقـة أو بأخـرى فى المجتمعات الأعظم ثقافة.

واليوم فـالعظمـة تعنى أن العظيم يصل مـبكراً، و غـالبـا مـا يكون كذلك . لكنه يحـدث أحـيـاناً أن يـتجـه العظيم اتجـاهاً آخـر. إن تقـريب كل من الكلاسـيكى و العصرى تاريخياً، من الممكن حدوثه بعلاقة التأجيل و الإرجاء Postoponement، لكن هذه ليست خصيصة ثابتة على الدوام . فنادراً ما يعترف العالم بقبول ابتكار مـا، و بدلاً من الانتظار لاسـتـمـرارية هـذا الابتكار يسـتـقـبل نوعـاً جـديداً من الابتكار، ويتضـح جلياً أن طاقة الاستقبال عند الجمـاهيـر على عـلاقة بمعـرفة اللغة الموسيقية. فالتعود ثم البغض أو النفور يسبب تأخر طور Phase Lateness و كذلك ظهور وسـائل جديدة ، وكـميـتهـا و طريقـتهـا أيضـا. و أظن أن السلطة الزمنيـة Temporality بين الماضى و المسـتـقـبل تظهـر دائمـا حـاملة البـاقى من الصراع .

س: من زواية الاستقبال ، هل تحسون بفروق بين جمهور الأوبرا و بين التـأثير عليه ؟ إذا كانت الإجابة بنعم .. فإلى ماذا ترجعون هـذه الفـروق ؟ هل لاحظتم نجاحاً جماهيرياً كبيراً و تأثيراً جماهيرياً عريضاً و تأثيراً عاطفياً قوياً فى أوبرا (عـرس الدم) ؟ أو بمعنى آخـر ، هل اقتربت لغة الموسيقى من التقليـدية ؟ أو بين اعتدالات هاملت و بين الصوتية المنطقية المعقولة Rational؟

ج: إن هذا لا يرتبط بالصوتية الموسيقية للعمل ، لكنه يرتبط جـزئيا بموضـوع العمل. قال لامـبرتو جـارديللى Lamberto Gardelli بالاندفاع الإيطـالى المعروف عن أوبرا (عرس الدم) أن الأوبرا بعد تلحينها قد استجارت . فهو يتابع العـاطفة

بملاحظة شخصية باعتبارها مسألة معقدة . ففى عالم عرس الدم تستطيع كل شخصية أن تضع نفسها مكان الأخرى وأن تتبادل المكان . و لا يحدث ذلك فى شخصية هاملت. و مع أن عرس الدم هى أولى أوبراتى ، فقد أثبتت جدارتها وقدرتها على الحياة (مسرحيا) ، لهذا فقد أصابت نجاحاً فى كل مكان .أنا شخصياً أحبها ، رغم اعتقادى بأنها ليست أحسن أعمالى. أما شخصية هاملت التى تتحدث بلسان جديد ، لسان نبيل عميق، فإن مادتها الموسيقية كانت ملائمة تماما لنوع الأوبرا . أما الباقى الذى تحملت عبأه كفكرة (الدرامات بدراميتها) فإننى أعتقد بأن الفكرة قد تحققت ، و لم يؤثر فىّ شئ من العمل السابق أو يوحى إلىّ بشئ . تحدثت مع شخصية ذكرت عن نجاح الأوبرا تقول: " مُثّلت الأوبرا لعدة سنوات على خشبة مسرح الأوبرا ، وجمعت إلى جانب الجمهور المهنة و النقاد " كانت الأوبرا من أكثر أوبراتى التى نالت نجاح الجماهير و اتفاق آراء النقاد. ففى أوبرا (شمشون Samson) [١١١] و بعد أن اختلفت كل أوبرا عن الأوبرات السابقة ، لم أكن على يقين من أننى أدخل إلى عالم مجهول جديد. وقد يكون ذلك هو أحد أسباب بحثى فى المزيج بين الخير و الشر Alloy .

عالمان من الاصطناع . قُوبلت عروض أوبرا (شمشون) بكثير من التقدير فى أوبرا بودابست ثم فى مسرح أركل . و تقدمت على كثير من العروض الأجنبية العالمية. وهو ما قوى فى نفسى بريق الأمل ثم تبع عرض أوبرا (Ecce Homo) الذى أعاد إلىّ صوت نجاح أوبرا عرس الدم و الجماهير فى نهاية العرض فى الساعة العاشرة و النصف مساءً ، نجاح لا يصدق على رأى النقد ومخاوف النقاد " عن طول إضراب الجماهير ..." ، لكن تبقى حقيقة و احدة ، فمنذ بدأت كتابة الأوبرا و حتى اليوم لم أتسلم من الجماهير إلا الحب الكبير والدعم العريض . و لا أريد مستقبلا أن أنفصل عن هذه الطبقة من الجماهير.

س: كتبت ليبرتو أوبرا Ecce Homom، وبهذا النموذج من الليبرتو وضعتم وحدكم الصورة الصوتية للأوبرا ، و بعد ذلك دربتم الموسيقيين . و تم العرض فى دار أوبرا بودابست . هل كان الأمر يحتاج إلى القيام بكل هذه الأعمال ، و تحمّل كل هذه المسئوليات من أجل مفهومه و تفسيراته؟

ج: إنه الإحساس بمسؤولية العمل . وهو الإحساس الذى دفعنى للقيام شخصيا بتدريبات الغناء و الموسيقى مع الموسيقيين و المغنيين ، ثم القيادة الأوركسترالية ، والعملان هما الأساس فى أى عمل أوبرالى .أحس منذ وقت طويل بأن التنويت Notation (يقصد التنوين الموسيقى بمجموعة من العلامات أو الرموز -المترجم) لا يعطى الفرصة كاملة لعلامات الكتابة . ففى الأغنيات الشعبية ، و البكائيات الشعبية و غنائيتها ، وعناصر التزيين و الزخرفة الأخرى ، عادة ما تنضم اندفاعات وثّابة إلى جانبها ، و بدون التحسيس أو الإشعار بها ، فإنها تصل إلى هيروغليفيا مضطربة. فالذى لا يحس البساطة الداخلية للأسلوب المرئى لهذا الاضطراب فإنه لا يضع يده على جمهور العرض . ولعل هذه الغنائية التى تبدو فى الأغانى االشعبية هى السبب فى إعراض الكثيرين عن التصدى لها . ففى هذه العروض مهما اجتهد الغناء ليكون منضبطا مستقيما، فإنه لا يصل إلى درجة الموثوقية . لقد بحثت فى أوبرا Ecce Homo عن خطوط كثيرة فى النوتة، لم تكن تعطى فرصة للتعبير السليم ، فالعمل يموج بمفهومات إنجيلية ورمزية ساخرة تهكمية ...إلخ . وهى الرسالة الفنية التى أعدها المؤلف (كضيف على الأوبرا) والتى كان من الصعب بمكان بعث الحياة فيها لإيقاظ العامة من الجماهير. فالعلاقة المباشرة و التى تساعد على سير

العمل حتى نهايته ، لم تعط الفرصة كاملة من نفسها، وبدونى لتغيرت النتيجة بكل تأكيد .

أما عن أننى طلبت تحمّل هذه المسئولية فهذا قول غير صحيح ، وملاحظة زائفة لا أصل لها . فكل أوبرا من أوبراتى لها جهازان من الفنانين (Double Csat - المترجم) . واثنان من قواد الأوركسترا يتبادلان العزف فى العروض ، لكن عندما اضطررت لتحّمل التدريب و القيادة فى أوبرا Ecce Homo فإننى فضّلت أن تجرى المسئوليتان فى نظام متناسق واحد متحد . و أنا أعرف أنه فى السنوات الأخيرة أننا قد اتبعنا تقليدا لا يقضى بالضرورة بتوزيع الأدوار وتمثليها بجهازين من الممثلين -المغنيين ،أو حتى باثنين من قواد الأوركسترا . و عندما لاحظت فى الإعلانات إهمال كتابة اسم دينش استيفان - Dénes István وكان رئيس فرقة التدريب الغنائى - قمت بتصحيح الإعلان و كتابة الاسم بنفسى ، ثم اكتشفت بعدها أن برنامج العرض لم يتضمن اسمه رغم ذلك . وعبثا انتظرت طويلاً، بحثت عن بيتروفيتش إميل Petrovics Emil وطلبت منه أن يقود دينش اشتيفان العرض الأول للجهاز الثانى للممثلين Second Cast مكافأة له على اهتمامه الشديد بالعرض . وقد حقق بيتروفيتش طلبى كحق طبيعى. إذن فليست هناك دعوة أو إصرار منى على القيام بالمسئوليات المتعددة وحدى ، أو تحمّل التفسير الفكرى و الفنى للأوبرا بمفردى . وأخيراً عجبت عندما علمت أن هذه الدعوة كانت لها محركات خلفية. لكننى أعتقد أن العمل الجماعى يقود إلى نتيجة جماعية . و لولا الموهبة الرائعة لدينش اشتيفان وفهمه العميق وحماسه الخالص واحتماله للعمل الشاق ، لما كنت ولا كان غيرى بقادر على تحمّل كل هذه الواجبات الكبيرة فى الأوبرا . فهذه الأوبرا من أوبراتى جميعها مليئة

بأعداد شعبية كبيرة ، وفرقتين من الكورال و كورال الأطفال . وقد تحدّث أحد النقاد عن فارق زمنى قدّره بنصف ساعة بين كل من عرضى الأوبرا (يقصد بين "الكاسيت"الأول و"الكاسيت"الثانى -المترجم). ينعت ناقد آخر الأوبرا بأنها أوبرا فى أربع ساعات. وبينما تكشف الإذاعة حقيقة ثابتة، وهى أن الراديو الذى سجّل العرض لأربع مرات على التوالى (ليختار منها أحسن التسجيلات -المترجم) لنقلها إلى إسطوانات للبيع، كان طول العمل كله الشريط ساعتين وثلاثة أرباع الساعة فقط .

كما انتهت العروض الخمسة الأولى للأوبرا فى المسرح فى الساعة العاشرة والنصف مساءً (تبدأ كل العروض المسرحية والأوبرالية والباليه والمسارح التجريبية ومسارح الأقاليم فى الساعة السابعة مساءً بكل مسارح جمهورية المجر-المترجم) .

س: زاولتم عملكم الآن كمؤلف درامى للأوبرا، لماذا قررتم أن تكتبوا الليبرتو بأنفسكم ؟ وعلى أى أساس فعلتم ذلك ؟

ج: حقيقة أننى كتبت للأوبرا حتى الآن ثلاث أوبرات ، لكننى تعلمت منها معنى توقيت الزمن المناسب للأوبرا ، ومن أجل المحافظة على الموسيقى فقد جاهدتُ لإقامة تناغم بينها وبين الدراماتورجيا . فكل نسخة حوار أوبرالى تعمدّتُ كتابتها، حتى لوعمل معى مستشارون أدبيون. ساعدتنى على ذلك، الحرية التى اكتسبتها من الكُتاب. ولولاهم لما خرج إلى الوجود عمل واحد من أعمالى. وهؤلاء هُم إليش جولا Ille's Yula، نيمته لاسلو Német László. ونيمت لا أنسى مساعدة ألانى كازانتزاكى Eleni Kazantzaki فى أوبرا Ecco Homo لتحليلاته القيّمة للحوار .

والآن، أناقش حـوار أوبرتى الخـامـسـة Ecco Homo مع إليش أندرا Illes Endre والذى تفضّل بتضحياته معى فى إعداد قصة (سافترى Szávitri). قدّم السيد أندرا للأوبرا نصائح نافعة وجيدة تعيش وتتعايش فى نفسى بلا انقطاع للكلمة والموسيقى . لعل ذلك هو السبب فى عدم عثورى على زميل كاتب أتطابق معه . تعرّفت على كثير من نُسخ النصوص الأوبرالية . ومن محاسن الصدف أننى لم أتأثر أو أقترب من نص واحد منها جميعا . إذ لا أتصور أن أكتب كلمات مؤلف غيرى. ففرور بوتشينى وفردى فى مكانه حقا ،إذا ما كنت أعانى فى عملى من أجل شئ آخر ، هو الإبداع المستقل. هذا الطريق أكثر صعوبة من غيره . لكننى لا أستطيع أن أسلك طريقا آخر غيره. فى حالة أوبرا Ecce Homo لجأت إلى القصة حتى أستطيع أن أعانقها مع تصورى الدراماتورجى الموسيقى، الذى لا يتقابل أو ينسجم مع خبرات الماضى . فمثلا إذا ما حوّلت القصة إلى ثلاثة فصول متساوية (زمنيا) . فإننى بذلك أهدم النظام الدرامى الأساسى . لقد وثقتُ فى الأدوار العاطفية لإبراز نتاج فنى يعتمد على الشرح والبيان التفصيلى Exposition فى بعض المقطوعات الموسيقية. لم أرغب فى التسرّع بمشاهد سطحية لا فائدة منها . أخذتُ كل الجوهريات الأساسية فى الإنجيل ، حتى يكون بُعدها الزمنى صورة للمستقبل. لهذه الأسباب لا يأخذ الفصل الأول من القصة الأصلية إلا القليل . ومن ناحية أخرى فقد تحاشيت كل مظاهر الراحة و الارتخاء حتى لا يصل إليهما الرأى السامع (المتفرج) ، وحتى لا يحُس أنه يستعرض فى سيارة سياحية مكشوفة تكشف عن معالم العاصمة للسياح. أما الفصل الثانى فقد اعتبرته محركاً للأحداث وباعثاً لها. وفى كل مرة أردت تكثيف الدراما كنت أعود إلى القصة الأصلية . وبذلك فإن حجم المقتبس من

القصة فى هذا الفصل الثانى يزيد بثلاث مرات عن نفس الحجم فى الفصل الأول للأوبرا . ثم يتبع الفصل الثالث ليكون فصل تحرير القُوى. وليركّز فى شدة على العاطفية وحتى ختام الأوبرا متجسدة فى شخصيات (كايافاش Kajafás، بيلاتوش Pilatus). أكاليل ورود وطريق نحو جولجوتا Golgota، صراع وموت ، لتنسحب كل رؤية عاطفية فى القرن العشرين بالتناسب والانسجام Proportion أمام الأحداث الجارفة، والتى ليس بالمستطاع كبح جماحها فى مواجهة التتابع الدرامى التقليدى .

فالوحدات الثلاث لا تقع فى الفصول الثلاثة للأوبرا ، لكنها تتواجد على مساحة كل فصل على حده . وقد لعب الأوركسترا دورا مهما فى كل فصل من هذه الفصول ليُقيم إطارا كبيرا من ناحية الشكل يُسوّر هذه الفصول. وترافق الموسيقى الحدث ثم تدخل قاطعة فى الحوار أحيانا، تُعلق على الأحداث أحياناً أخرى . لقد راعيت أن يخدم تسلسل المشاهد البناء الموسيقى للأوبرا ، وبعد كل هذا وذاك، لعل ما ذكرته يشير إلى أن مسئوليتى فى كتابة الليبرتو لم تكن أمراً سهلاً أو هيناً. لكن الأمر كان وصْلاً و(لحاماً) معدنياً فنياً ،حاولت ألا أفضح أو أكشف فيه بعض جوانب القصة الأصلية . فمن بين ثلاثمائة وتسعة وسبعين صفحة لم أقتبس أكثر من مائتى صفحة لأحّولها إلى الدراما الأوبرالية ، إذ لا يجوز أكثر من ذلك ، وكل من لا يجد أن الإعداد كان مناسباً فهو ساذج فى علم الدراماتورجيا ، ولا يلاحظ الهدف من الإعداد للمسرح. قد أكتب مستقبلا أوبرا تجمع حوارى وموسيقاى .

س:أسأل بلا خبث أو مكر.. ألم تفكر مرة فى إخراج أوبرا Ecce Homo؟ ففى رأى جوزيبى باتانى أن واضع التصميم الدرامى هو أكثر من يفهم التعاون مع قائد الأوركسترا. لذلك فأحسن من يفهم هذا هو المخرج ، وفى حالتكم وأنتم المؤلف الموسيقى أيضا.

ج: حقيقة ، لم يخطر هذا الخاطر على بالى أبداً، مع أن وضع الموسيقى لعمل درامى أوبرالى هو فى حد ذاته (عملية إخراج) ، بل هو استعمال لأساسات فن الإخراج يتحتم تضمينها النوتة الموسيقية . أحيانا أتحمل مسئولية أشياء أخرى حرصا وخوفا على العمل نفسه . وقد تجرأت كثيرا حتى الآن ، وهذا يكفى ، وتطلب منى الإخراج ؟ ولماذا لا أغنى أيضا ؟ طبيعى أنه من الأوفق أن يتعامل الإنسان مع النسيج الأوبرالى فى عدة مراحل .لقد استفدت من قيادة الأوركسترا إذ خَبرتُ كيفية التكوين (كمصمّم) للعناصر فى الفن ، وهو ما سوف أستفيد منه مستقبلا ، إذ ربما تكون أوبراتى أكثر دقة فى التقديم والعرض استنادا إلى الفكر والتصوّر الذى أكتبه ، وتأكيدا فسوف تشملها البساطة أيضا. إنه لمن الجدير أحيانا الإسراع بتوصيل الإحساس داخل حدوده الدرامية فى لحظة الإبداع ، وأقرر بكل تواضع لكن بفخر أن الأخطاء فى أوبرا Ecce Homo ليست من سمات الظروف والأحوال . طوال حياتى عشقت الماليزم Melism (الماليزم هى الأصوات القصيرة والزائدة التى تزخرف الموسيقى فى حالة الغناء -المترجم). وكتاب فلدش إمرا Földes Imre (الثلاثون) دليل على ما أقول. ففيه حكاية عن كوداى أثناء عمله فى أوراتوريو (عشتار) حين ذكر فى فكاهة :

" أنت تحنيها كثيرا " . كتبت أغنيات كثيرة على مثل هذه الصورة .. أصوات موسيقية كثيرة بنفس المعنى . يقفز فى جلسة التدريب واحد ليقول إنه اكتشف خطأً ما و بعدها أضاف "فظيع....كيف يجرؤ سوكولاى على كتابة فيولين -وباسوّ فى مفتاح واحد ؟"من حسن الحظ أن الذى قال ذلك كان يعرف رسالة المسرحية ، لكنه لم يلحظ شيئا من الصعوبات . إن لباتانى الحق حينما يقول إن قائد الأوركسترا هو الأكثر معرفة بالنسيج الدرامى والمسرحية . طبعا بأقل قليل مما يعرفه المؤلف الموسيقى .وأنا كقائد للأوركسترا أعرف أقل مما يعرفه المؤلف الموسيقى بطبيعة الحال . وأوبر فرانك جيزا Oberfrank Geza كقائد للأوركسترا يعرف كل الأهميات فى أوبراتى . وقد أخرج (عرس الدم) فى مهرجان سجد الصيفى. لذلك فلا أعتقد أن بإمكانى الإخراج .

س: كم من الوقت يستغرق عملكم مع مخرج الأوبرا ؟ وهل تعطى الحق لأنفسكم فى إبداء بعض الملاحظات ؟ وما هى خبراتكم عن المخرجين فى الداخل وفى الخارج ؟

ج: من البداية أنا سعيد بكل ما حدث فى أعمالى حتى اليوم . وأعترف بلا خجل أننى أحياناً ما أكون غير راضٍ عن كتاباتى ، لكن عندما تصعد الكلمات على خشبة المسرح فإنها تعجبنى ، لذلك أُطمئن نفسى داخليا حتى لا أعانى ، مادام أن لحظات الرضاء والسعادة سوف تتبع ، و يصبح كل شئ كالسحر على الخشبة .. الرؤية بالعين والسمع بالأذن ، يعيشان فى انسجام معاً، ثم يقفز الشيطان إلىّ من سريرة نفسى فى أوبرا (عرس الدم) ، لكننى لم أنطق بلفظة توجه واحدة .لعلها كانت سنوات الخدمة والتعلم . فى هاملت كانت أفكارى ثابتة

واضحة . ففى أثناء التكوين الموسيقى كنت أرى من يُغنى وأين يُغنى؟ جالساً أو واقفاً؟ أم راكعاً على ركبتيه؟ لازمتنى كل هذه الدقائق بعد ذلك على طول الخط والطريق . تحدثت كثيراً مع ميكو أندراش أثناء التدريبات . ثم لم أتحدث بعد ذلك ، فهمنا بعض أكثر وأكثر فى أوبرا(شمشون) أثناء التدريبات العملية على خشبة المسرح .لكن أكبر فرح لى فى عرس الدم ، لأننا احترقنا معا على درجة نار عالية جداً. أما أوبرا Ecce Homo فكنا قد وصلنا إلى المباراة الكبيرة ، بل إلى الصراع الأكبر . وكل ما كتمته فى صدرى حررته فى رسالة إلى المخرج ، ملاحظاتى على الإخراج . حاولنا الاقتراب من بعضنا البعض ، فالتلاحم بين المسرح والموسيقى لا يأتى وحده من فراغ. لم أكف يوماً واحداً عن النضال ، فعصب المناقشات قائم أمامى على الدوام . لكنه يتحقق ويجرى الدم فيه بالمناقشة وتبادل الرأى . طبعا بوقان (يقصد كلاكس السيارة -المترجم) فى مكان واحد على المسرح يعنى قناعتين مختلفتين. لكن ذلك لم يحدث إلا فى بدايات العمل مع الصور الأدبية فى الأوبرا .. أى عند تحديد الأجزاء الدرامية والأجزاء الموسيقية والغنائية . فإذا ما التحم الجزآن فى واحد يصعد البخار ثم يختفى. فى الخارج لا يحدث الأمر على هذه الصورة . فنادرا ما أفتح مناقشات مع المخرج لأنهم يستدعوننا للعمل فى اللحظة الأخيرة ولا أجد وقتا للنقاش . وقد تحدث المناقشة فى جلسة التدريب النهائية أونارداً جداً بعد العرض الأول ، ثم إننى لا أنتظر كثيراً من ملاحظات جلسة التدريب النهائية إذ ماذا تفيد؟ إننى أحترم وجهات نظر المخرجين ، وأعرف أن أية دراما بالمستطاع إخراجها بوجهات نظر مختلفة .

س: إلى أى مدى تقرر قوانين المسرح وخشبته التكوين الموسيقى ؟ و أنتم إلى أى مدى تتمسكون بهذه القوانين؟

ج: تقوم الإعدادات الدرامية التى أقوم بها بتحديد فرص ومجالات الموسيقى فى العمل الأوبرالى . فمتطلبات خشبة المسرح تنبع من الخيال ، وبخاصة من الأشكال الكبيرة عند النهايات والختام Final، التى يتحتم ضرورة بنائها ليسهل الحصول على التأثير الدرامى المطلوب. فقمة النهاية ليست وجهة نظر دراماتورجية فحسب، لكننى أصممها لتجمع إلى جانب الموسيقى الحركة والرؤية البصرية، وتأثيرات الإضاءة المسرحية ، يشترك الكل فى هذه القمة الختامية .

هكذا جاء المشهد الأخير من الفصل الثانى فى عرس الدم. هرب الحبيبين من الوليمة ، والبحث عن الخطيبة فى الشرفة وفى حجرتها وفى صالة الرقص. هذه الحركة المسرحية الدائبة التى تلتحم مع الحدث المسرحى لتعطى (تطويلاً) وامتداداً فى الزمن يمهد للانفجار الأخير . افتراق بين الكورالين ، أزمة عارمة ، إخلاء خشبة المسرح ، والأم بمفردها على الخشبة . بينما تجرى المطاردة خارج خشبة المسرح وعلى نفس المنوال من الإعداد للقمة يجرى الفصل الثانى من (هاملت) .. فى مشهد (المصيدة). كان علىّ إعداد كل لحظة موسيقية .. دقة بدقة ، وضربة موسيقية فى إثر ضربة موسيقية أخرى .كما كان يتعين إيجاد انسجام نغمى بين قوانين المسرح وقوانين الموسيقى. أما فى أوبرا(شمشون) فكان انهيار القصر فى النهاية هو أخطر مواقف الأوبرا وصممت حلولاً طيبة وكثيرة لخشبة المسرح وحركتها فى أوبرا Ecce Homo. أحياناً ما تعطلنا التقنية المتأخرة عن تنفيذ الأفكار للأسف . ففى الفصل الثالث عندما يسلم

يسوع-منوليوس Manolios-Jesus للجماهير. فإن النوتة حسب إحساسى تضطرنى لأن يكون هذا المشهد متحركا فى بطء ، وسط ضوضاء وقعقعة و(لعلعلة) وبلاء ولعنات شقاء ، وصياحات وصرخات ، وبرق ورعد، وازدحامات وتصادمات ، ثم .. إظلام .

وقد يكون من المستحسن أن يجرى تغيير المنظر بعد ذلك بطريقة البروجكشن Projectoin لإحداث التوازن حتى يمكن التعبير والإشعار بالتوتر البطئ فى المعبد(المنظر التالى -المترجم) . ولما كانت التقنية عاجزة عن تحقيق هذا المفهوم ، فقد أسدل الستار ، وعزفت الموسيقى بأقوى صوتها فى تعبير عن رمز الجمجمة Calvary (المكان الذى صُلب فيه السيد المسيح) وسط إيحاءات بالعذابات النفسية . لكن ختام اللوحة الرابعة يتغير تبعا لذلك . فقبل عملية الصلب تلعب الموسيقى لتُمهد للتفكير فى المسيح قبل حلول لحظات وفاته . من المؤكد أنه كان هناك انكسار فى العرض ، لكن ذلك لم يكن بسبب التكوين أو التصميم ، لكنه كان لأسباب تقنية أخرى .

س: هل توافق على إعادة تفسير الأوبرات الكلاسيكية من جديد؟

ج: أحاول منذ عدة سنوات تعلم الأوبرات الكلاسيكية من جديد. كما أحاول العيش معها لأكتشف فيها جديداً . ودائماً ما أعثر على شئ جديد فى ثناياها . إننى قليل السفر لمشاهدة العروض الأجنبية فى الخارج وبمختلف التفسيرات ، لكن تبقى لنا إسطوانات الأوبرا ، وأحيانا بعدة شخصيات مختلفة للأوبرا الواحدة. إن كل جديد لأى أوبرا يقربنى منها أكثر فأكثر . والأوبرات الثابتة فى شكلها دون تغيير ، هى مادة وهدية ثمينة للتفسيرات الجديدة.

س: هل تذهب كثيرا إلى الأوبرا ؟ وهل لاحظتم فروقا بين المحاولات الأوبرالية عندنا و فى الخارج ؟

ج: لم أتغيب أو أتعود التغيب عن حضور افتتاح العروض الجديدة أو العروض المجددة . أحب العروض التى تؤثر فىّ وتبقى معى بعد ذلك. فليست الأوبرات المكتملة هى أحسن الأوبرات دائما ، وما هو نادر عندنا . لأن هدف الدراما هو تحريك العرض الأوبرالى ، هذا هو مذهبى . فالعروض الابتكارية ليست عروضاً كاملة . لكنها إرهاصات بجديد . أحداث تاريخية مهمة من المؤسف أن بعض عروضنا مسطّحة لأنها عروض أيام الأسبوع . وفى الخارج ، لماذا يكون العرض الجيد هو حدث كل يوم من أيام الأسبوع؟ ليس عندهم عرض يشبه عرضاً آخر أو يمكن أن يكون مكرراً . ففى كل مناسبة يبدعون عرضا جديد أو على الدوام إذ لابد من العيش الفنى من جديد.

س: من وجهة نظركم، هل هناك فرق فى واجبات الممثل -المغنى الذى يؤدى دوره فى الأوبرا العصرية ، عن الممثل - المغنى الذى يؤدى دوره فى أوبرا كلاسيكية ؟ فإذا كانت الإجابة بـ(نعم) فما هو هذا الفرق؟ وهل تأدية أغنية فى أوبرا عصرية يكون أكثر صعوبة ؟ فمثلا فى أوبرتكم هاملت أو أوبرا مثل فالتساف أو توراندوت؟ ثم، هل صعوبة غناء قطعة غنائية فى الأوبرا تؤثر على تمثيل وأداء الممثل -المغنى؟

ج: تعودت أن أضع نفس هذا السؤال للمغنيين الذين يثيروننى بوضعهم فروقا بين الأداء التمثيلى والغناء فى الأوبرا . فالأدوار فى أوبراتى تمثل صعوبة للمغنيين فى بداية التدريبات فقط، أما فى المراحل المتأخرة لتفسير الشخصيات فلا فرق

يذكر البتة . فالأغنية فى أوبرا (هاملت) يصعب استظهارها وحفظها عن ظهر قلب ، عن الأغنية فى أوبرا Ecco Homo . أما من ناحية التقنية الغنائية ، فكلتاهما تحتاجان إلى القدرة والتكامل . ومن زاوية علو الصوت ، فإن شخصية لانيو Lenio (سوبرانو) فى Ecco Homo تحتاج إلى الجهد الأكبر ومن بين شخصيات الرجال فإن شخصية منوليوس (تينور) وشخصية نيكوليوس (تينور) Nicolios تتطلبان التدريب الأصعب فى أغانيهما . لذلك فأنا أعتقد أن أوبرا Ecco Homo قادرة على الاستمرار فى عروضها لمدة طويلة . ومن ناحية ثانية ، فإن أدوار أوبراتى تتعادل فى أغانيها مع مثيلاتها عند بوتشينى أو فردى.

س: هل دار الأوبرا الحكومية - بودابست صالحة للأعمال الكلاسيكية وأعمال زملائكم العصرية ؟ وهل أنتم راضون عن نسبة الأعمال العصرية التى تُقدم فى الريبرتوار؟ ثم هل هناك خوارق كعروض رائعة (ضربات معلم) من بين ما تعرضه هذه الأوبرا ؟

ج: بحسب متابعتى للأوبرا الحكومية ، فإن سياسة الريبرتوار فيها تقوم أساسا على نظام الاشتراكات الموسمية السنوية. أما العروض الجديدة أو العروض المجددة ، فإن الجانب الاقتصادى هو الذى يحددها. على كل فلسنا فى السماء ، ولسنا أيضا من بين المتخلفين . وعلى المستوى العالمى فنحن مركزا لأوبرات زملاء عصريين. ومن ناحية الريبرتوار المسرحى فنحن داخل الدائرة وداخل الحدود. أما فيما يختص بالزملاء (يقصد الأوبرات العصرية الحديثة- المترجم)، فإن أوبرتنا فى العشرين سنة الأخيرة قد عرضت الكثير ، بما يكفى وزيادة . أما ما يخص الأوبرات الأجنبية فقد قدمناها متأخرين بعض الوقت .

وأما الاستثناءات فى أولوية العروض فقد كنا ننتجها ونعرضها ذلك إن الجماهير تحتاج إلى أوبرات غير معروفة أو لم يتم تقييمها . هذه طريقة جذب الجماهير إلى الأوبرا . وبخبرتى أرى أننا قد أقمنا ريبرتوارا أطول نفسا منذ عشرة أو خمسة عشر عاما أكثر مما هو الآن ولا أدرى سببا لذلك. فأوبرا Ecco Homo قدّم عرضها الأول فى ٢٥ يناير وحتى ١٣ مارس لم تمثّل داخل الريبرتوار إلا تسع مرات فقط. كان العرض الأول بلا اشتراكات (غير مسموح لأصحاب الاشتراكات بمشاهدة العرض الأول للأوبرات أو العروض المسرحية -المترجم). والعروض الثمانية الباقية شاهدها أصحاب الاشتراكات (ألغى عرض واحد منها بسبب مرض أحد الفنانين). لم تبق الأوبرا غير شهرين . وقبل أن تأخذ الأوبرا طريقها إلى الانتشار و(التليين) تخرج من الريبرتوار على أمل إعادتها إلى الريبرتوار مرة ثانية فى الموسم الأوبرالى القادم فى الخريف . وبتجربتى فى الأوبرا فإننى موقن أن عدد عروض أوبراتى كان قليلا، كما أ، فترة الاستراحات الطويلة لا داعى لها من أجل حفظ العرض من البعثرة.

س: ما هى أسباب عدم إعادة الأوبرات الحديثة؟ هل يكتفون بعرض الافتتاح وبعدة عروض بعده كثيرة كانت أم قليلة ؟

ج: لا أعتقد أنه باستطاعتى الإجابة على هذا السؤال . فبالنسبة لأوبرتى (عرس الدم) فقد جرى الحديث عن إعادة تقديمها (و قد أعيد عرضها بعد افتتاح الأوبرا فى الخارج بدار أوبرا هلسنكى Helsinki وفى ظنى أن سؤالك الذى يختص بإعادة الأوبرات الحديثة سوف يعطى الوقت مستقبلا الإجابة عليه. ولقد أعيد بالفعل تجديد أوبرات مثل (فويتسك -برج، بيلاس - ديبوس) كما أعيد تجديد أوبرات كلاسيكية حديثة أيضا.

س: فى رأيك .. هل الأوبرا عمل موسيقى بالدرجة الأولى؟ أم هى عمل مسرحى بنفس الدرجة؟ إذن ، فهل يمكن لإبداع معاصر أن يعيش بلا خشبة مسرح مكتمل التقدير والثمين ؟ و ترى بمجموعة قطع موسيقية مهيمنة وذات سيادة ؟ مثل أوبرا فردى أو بوتشينى؟

ج: فيما يتعلق بالإجابة هنا ، فأنا أذكر رأيى بلا أية عموميات . إننى أعتبر الأوبرا فى الأساس عملا مستقلا ثمينا. ووجود خشبة مسرح أو عدم وجودها إلى جانب الأوبرا ليس له دخل كبير. فعلى الأوبرا أن تثبت وجودها تحت كل الظروف.

س: إلى أى مدى أثّرت العروض الأجنبية خبراتنا، والعروض المجرية التى نقدمها ؟ وكيف يمكن الاستفادة من هذه العروض فى عملكم؟

ج : من بين خمسة عشر عرضا لأوبرا (عرس الدم) حضرت ثلاثة عشر عرضا جيداً وأتذكر فروق هذه العروض جيداً، وكأنها تصدح فى أذنى .تركزت الفروق فى انزلاقات لغوية. ولم يكن العرض الأول فى بودابست يتمتع بالأصالة والموثوقية Aventhentic فحسب، بل لقد استطاع الحفاظ على دقائقه لعشر سنوات . تظل حتى الآن ماثلة أمام عينى مجموعة التربيات الثلاثية Tercet (هازى Há´zi، كوملوشى Komlossy، فاراجو Farago)، انتقل العرض الذى أخرجه ميكو أندراش إلى خشبة المسرح الصيفى فى جزيرة مارجيت. ثم أعد عنه فيلم تليفزيوني قصير بعد ذلك. كما أن ميكو قد أخرج نفس العرض باللغة الفنلندية فى أوبرا هلسنكى . فى أول عرض للأوبرا فى ألمانيا قاد الأوركسترا فى براعة المجرى كولكا يانوش Kulka Jànos وأخرجه الألمانى كورت

هوراس Kurt Horres. وقد أعدا معا (المخرج وقائد الأوركسترا) صورة تجريدية لخشبة المسرح Abstracta وسط ظلال سيريالية. وقد رفع ذلك من العمومية السرمدية الخالدة. فظهرت الدراما الأوبرالية فى شكل سيكولوجى عصرى حاصلى Veristيضم القصة الخاضعة للتفسير الفنى على غير ما كان معهودا مألوفا. (المخرج هوراس يدير مسرح ديسيلدورف Düsseldorf ويتابع من هناك أخبار أوبرا Ecce Homo). ثم قدمت الأوبرا على مسرح أوبرا زغرب Zagreb بيوغسلافيا. وهو عرض يعيد إلى الأذهان التراجيديا الإغريقية بكل أشكالها. بينما عرضها أنجرز آرينولت Angers Árnyolt بستائر من التُّل تحيط بلعبة حب غاية فى الشفافية والحساسية الواعية المعقولة. أما فى بوزنان Poznán (بولندا) فقد أخرج العرض ليبرز صراعاً نفسياً وريحا عصابية Neurotic تهب من القرن العشرين. وكانت الأوبرا فى برنو Brno (تشيكوسلوفايكا) عرضاً كشف عن تقنيات ومهارات خشبة المسرح. وفى كاشا Kassa حققت الأوبرا جوا أسبانيا لامعا. وفى تالّين Tallinn (جمهورية أستونيا Estonia بالاتحاد السوفيتى) كانت الأوبرا صراعاً بين الذات والجماعة كشف عن تراجيدية أُحادية العنصر .. صراعاً تصادمياً راقياً. وفى أوبرا (إيرفورت Erfurt بألمانيا "الديمقراطية" !) ظهرت الأوبرا كدرامة مسهلة عميقة Cathartic. وفى لينتجراد Leningrad قدمت الأوبرا بثلاثة طواقم من الممثلين - المغنيين السوفيت. شاهدت فى عرض لينتجراد صدامات لصراعات الإنسان . أما من ناحية التفوق الموسيقى فأشهد أن عرض أوبرا لنز Linz (النمسا) كان أحسن العروض. وبعد عقدين من الزمن، تعود الأوبرا مرة ثانية فى خريف الموسم الماضى، تعود إلى وطنها ومكان باكورة الإنتاج الأول وتتجه إلى المهرجان

الصيفى فى سجد يقودها أوركستراليا أوبرفرانك جيزا، ويخرجها أيضاً. وقد أبرز الموسيقى بما يجب أن تكون عليه بحكم خبرته ومعارفه الموسيقية الرصينة. لم أستمع من أوركسترا قبلا مثلماً استمتعت إلى الظلال الديناميكية الرقيقة التى دفعت بالأجزاء الدرامية إلى القوة . وسأل سائل: "هل أعاد المؤلف الموسيقى كتابة الأوبرا منذ عرضها الأول؟". وأنا أجيب .. لم أعبث بصوت واحد فيها. كانت كل كلمة فى العرض مسموعة وموقعة. وكانت هذه التجديدية للأوبرا لى بمثابة إعادة الثقة، التى كنت قد فقدتها قديماً عندما بدأ الشك يتسرب إلى نفسى . وقد قاد أوبرفرانك جيزا أيضاً افتتاح أوبرا (هملت) فى كولونيا Köln (ألمانيا "الاتحادية") بألوان أوركسترالية باهرة. أما عرض (شمشون) فى فايمر Weimer – ألمانيا الديمقراطية فعلى الرغم من صيغته العسكرية الفعلية Actual، إلا أن ذلك لم يمنع من خروجه مكتملاً قوياً، مما أتاح للعرض تمثيله لعدة مرات كثيرة. وبلغ عرض (شمشون) أعظم نجاحاته الخارجية جميعها فى أوبرا لنز بالنمسا . اشترك فيه مغنيون منفردون من عشر دول عالمية. وقد أبرز مضامين جديدة فى الدراما، والموسيقى، والفكرة والتفسير. إلى أى مدى سوف تؤثر الأوبرات فى طريق المستقبل (يقصد المؤلف أوبراته هو)؟ تريد مارتون إيفا Marton eva بهذه العبارة أن أغنى بالألمانية. قد تكون عبارتها نفخ حياة، وروح جديدة لى، إثارة لخلق جديد يطور من كتاباتى. والآن هل أذهب مسرعا إلى العمل؟

مارتون إيفا Martom Eva

الشخصية .. جوهر البنية الفنية

- السؤال من المؤلف ..

أنت عضوة فى الأوبرا الحكومية - بودابست منذ أنهيت دراستك فى المدرسة العُليا للفنون الموسيقية المجرية. أريد أن أسألك .. إلى أى حد ما أعددتك الدراسة الفنية لمهنة التمثيل والغناء للأوبرا (كمغنية أوبرالية)؟

- الجواب .. مارتون إيفا

مغنية عالمية. عضو أوبرا المتروبوليتان - نيويورك. أمريكا.

لم أشعر أبداً أننى وصلت إلى درجة المغنية فى طريق المهنة. كثّفت المدرسة العليا للموسيقى الدراسة فى سنتين لحاجتها آنذاك إلى خرّيجين. وقد داومت إلى جانب الدراسة على تعليمى الخاص للغناء، والذى كان إضافة لمناهج الدراسة العالية. وقد تابعتُ هذا التعليم حتى بعد تخرجى على يد الدكتور سيبوس ينو Dr. Sipos Jenö. درستُ فى المدرسة العليا للموسيقى مادة (تدريبات خشبة المسرح) على يد الأستاذ ميكو أندراش. ومادة (تدريب الدور المسرحى) مع الأستاذ لوكاتش ميكلوش Lukács Miklós والأستاذان يعملان كمخرجين من الدرجة الممتازة بمسرح الأوبرا. وهما بحكم وظيفتيهما - وأحدهما أصبح الآن مديراً حالياً لدار الأوبرا - أكثر علماً بخطة التربية الفنية لإعداد وتكوين الكوادر الغنائية والأوبرا المستقبلية. أنا لا أعرف قواعد هذه التربية. وفى ظنى أن

التربية الفنية للأوبرا لا تقف عند حد إبراز العيوب وتضمينها فقط، ولكنها مساعدة شباب الفنانين على التفتّح والانطلاق. هكذا علّمنا الأستاذ كيميفش شاندرو Kömives Sándor أستاذ مادة (فن التمثيل الأوبرالى) واستغرق تعليم هذه المادة وحدها ستة شهور قضيناها فى التدريب على وضعية الكلمة فى التمثيل فى شهر واحد من مشاهد مسرحية (مأساة الإنسان). لم يكن التدريب فردياً. بمعنى أنه لم يجر التدريب لكل طالب على حدة فى دور مختلف، لم يحدث مثل ذلك أبدا. أنهيت دراستى الجامعية هذه فى عام ١٩٦٨م بدرجة الامتياز. ونجحت فى الاختبار الذى عقدته دار الأوبرا الحكومية - بودابست. وقد تعرّضت آنذاك لنقد قبلته عن طيب خاطر. ومع ذلك فلم أجد لى مكاناً فى عضوية الأوبرا . انتظرت التعاقد لشهرين ويزيد. ولك أن تقدّر أية حالة نفسية سيئة كنت أعانى منها. كانت أمامى فرصة واحدة مؤكدة، وهى اشتراكى بالغناء فى أوبرا (هارى يانوش) للعرض الذى كان سيقدم فى المهرجان الصيفى فى سجد بدور ماريا لويزا Mária Lajza . وكان ذلك يعنى بعض المال بالنسبة لى. بعد ذلك حصلت على منحة دراسية من وزارة الثقافة والتعليم. وبهذه المنحة فقط وصلت إلى أبواب الأوبرا الكبيرة للدراسة فيها. كان العرض الأول لى فى الأسبوع الثالث من شهر سبتمبر، وكان من بين مجموعة (الدوبلير). لعبت دور (سيماها Semaha) فى أوبرا (الديك الذهبى) [١١٢] لريمسكى كورساكوف - Rimski Korsakov (١٨٤٤-١٩٠٨) م بدلاً من إحدى زميلاتى فى الدراسة والتى لم يسعدها ذلك كثيراً . درست الدور وتدربت عليه فى ثلاثة أيام فقط، بمساعدة المدرسة الخصوصية Coach دينيش أرجيبت Dénes Erzsébet. ثم كانت نقطة البداية الأولى لى فى الأدوار الدرامية فى أوبرا (هملت) لسوكولاى شاندور،

والتى حصلت عليها فى ظروف غير عادية. فقد استدعانى ميكو أندراش وسألنى : هل أستطيع أداء الشعر؟ قرأت قصيدة يوجاف أوتيلا József Attila[١١٣] المعنوية (ماما). عندما انتهيت من إلقاء القصيدة أهدانى ميكو أدراش دور (ملكة التمثيل) فى أوبرا هملت. كنت سعيدة جداً. وعلى الفور بحثت فى النوتة الموسيقية، ماذا على أن أغنى؟ أردت بذلك أن أؤكد لنفسى أننى لست (مغنية متكاملة) عندما تخرجت من التعليم العالى الموسيقى. فالمدرسة العليا ليست مصنعا لتخريج المغنيين والمغنيات. فإذا ما أراد فنان شاب أن يكون (متكاملا) فإن ذلك يعنى بذل عمل وجهد متواصلين لعدة سنوات، إضافة إلى تملكه لخبرة واسعة فى التخصص. أنا بصفة خاصة شخصية تسعى إلى الرقى فى بطء، خطوة بخطوة. فى تلك السنوات خصصت كل جهودى فى الموسيقى والغناء. حاولت التعرّف على شخصيتى لترقيتها والنهوض بها تدريجيا. أدّيته فى الأوبرا كان علىّ أن أغنى مرة أو مرتين فى جلسة التدريب. وبعد عدة تدريبات قليلة انطلقت إلى خشبة المسرح. دعنى أذكر لك حادثة بسيطة. فى أوبرا (مانون لسيكو) [١١٤] كان علىّ أن أرتدى (القرينولين Crinolin - تنورة قاسية القماش مثبتة بأسلاك لتنفش وتضخم الرداء - المترجم) لم أكن قد استعملت مثل هذا اللباس قبلا. ولقد فعلت. ولمّا لم أكن قد تدرّبت على ارتداء مثل هذه التنورة وبالسرعة التى يقتضيها الزمن المسرحى، فقد أحدثت خللاً فى الزمن. وقد اضطرنى ذلك إلى تعلم ارتداء وتبديل الملابس بالسرعة المحددة مستقبلا. لم يكن هناك أحد يساعدنى.

س: هل تتم عملية التعليم فى المدرسة العليا للموسيقى لفن التمثيل والغناء الأوبرالى بصورة عملية جيدة ؟ بمعنى هل تتعلمون هناك القواعد اللازمة والطرق الناجحة لهذا العمل الصعب؟

ج: تُعبئ المدرسة العليا طلابها طوال فترة الدراسة الجامعية بالكثير .
فمحاضرات الغناء تبدأ فى ساعة مبكرة من اليوم، ولذلك فهى تنتهى مبكرة أيضاً. وخريج أو خريجة شابة فى العشرين أو فى الواحدة والعشرين من العمر لن يسمح له بالنضوج الكامل لا فى الغناء ولا فى التمثيل، ولا حتى فى التكوين الإنسانى التام ليكون قادرا على حل مشكلات العمل الفنى. لذلك يقع الكثير فى حالات الاضطراب والانفجار وقليلون هم الذين يتابعون ويصمدون. حاولت أن استثمر ست سنوات من الدراسة الفنية. اقتربت أكثر وأكثر من تاريخ الموسيقى. داومت على مشاهدة عروض الأوبرا والكونسرت والمسرح الدرامى. حاولت القراءة الحرة فى الآداب والفنون، والقراءة حول الأدوار وعصورها. وقد ساعدنى على ذلك أساتذة المواد العلمية أوى فالوشى يوجاف Újfalusi József، سيلشى أندراش Szölösi András، كرو جيرج Kroó György، وكلهم من المتخصصين الكبار والمعلمين الجادين. لكن أكثر ما استوعبته تعليما كان من أستاذى ريشلر إندرا Rösler Endre الذى قضيت معه وقتاً طويلاً حتى أتعلم منهجه وفنه. تعلمت منه وظيفة التنفس ومحاسنها للمغنى والمغنية. تقنيات الشهيق والزفير، والتى استعملتها تطبيقا فى المهنة. علّمنى كذلك عبر تدريبات شاقة كيفية استخراج الصوت النقى الواضح. وفى حياة المستقبل استطعت تقدير ما تلقنته – وبلا أية صعوبات– فى كل عبارة غنائية. وتعلمت منه أيضا كيفية استعمال الجسد مع الغناء فى تناغم وانسجام. وكان ذلك الدرس هو الأساس الرائع لكل من يتوجه للتعامل مع الفن الأوبرالى. رغم أن كل واحد من الطلاب لم يستطع ترجمة درس الأستاذ بلغته الذاتية الخاصة، أو يحقق ما تعلّمه ويستفيد منه بالكامل، بحكم الفروق الفردية والطبيعية والبيولوجية فى أجسادنا. فإذا ما

تعرّفنا على مسرحية ما (غنائية) أى من زاوية الغناء، فإننا كنا فى حاجة إلى الأستاذ ليعبر بنا (مطبات) وخدع ومنزلقات المهنة إلى قمة الجبل، مثل مايور توماش Ajor Tamás ، أو أستاذيته فى المسرح الدرامى ليحلل لنا الجوانب الأدبية والدرامية أثناء التدريبات. وهو ما يطلق عليه (مجموعة دراسات الأستاذ Master Course). كانت مجموعة الدراسات هذه غائبة عنا تماما ,فأظن أن الدور الأوبرالى المتفرع إلى تعبير تمثيلى رصين، وغناء موسيقى رصين أيضاً وعلى نفس المستوى، يتطلب الوصول إليه دراسة الأحاسيس الدقيقة التى تتواجد وتتناثر فى الجانب التمثيلى وفى أسس فن الممثل. وهو ما يقود فى النهاية إلى إيصال معانى الأوبرا كاملة إلى الجماهير. وبدلا من ذلك فكُنا نتدرب فى المدرسة العليا على مسرحية واحدة نتسلمها قبل امتحانات نصف العام الدراسى بثلاثة أو أربعة أشهر ، والذى كان نظاما يفتقر إلى الفائدة التعليمية الأكاديمية من وجهة نظرى. فليس هناك الطالب الذى يأخذ الأمور بجدية خلال هذه الشهور ، والذى يحفظ دوره فى أسبوعين أو ثلاثة أسابيع على الأكثر .لذلك بدت الدراسة لنا مُضجرة مُملة .شريط يلف أمامنا عدة مرات بلا عمق أو معايشة حقيقية منا، وينتهى الأمر.

وفى اختصار ، وحول سؤالك عن شكل العملية التعليمية للتمثيل والغناء الأوبرالى ، فإننى أستطيع الإجابة كالآتى : هناك بعض الأشياء التى يُمكن تعلّمها. فيمكن تعلم الصولفيج (الصلفجة – Solmization)، وقراءة النوتة ، والغناء الكورالى الجماعى . لكن أهم من ذلك هو الإحساس الذى يكون خلف الصلفجة وقراءة النوتة والغناء الكورالى ، وهو مالا يمكن تعلّمه. يفتح المدرس رأس الطالب أو قلبه على البوابات الصغيرة المختفية فى المهنة أو الدرس

بالأساس أو القواعد فى علوم الفن . وأهم بكثير هو النبض الفنى عند الطالب، لأن الموهبة تكمن فى ذلك النبض الحسّى.

س: أكان لك أساتذة غير شيبوش ينو من الذى أثّروا فى شخصيتك وزودوك بخصائص المهنة تمثيلاً أو موسيقى؟وهل هناك فروق بينهم فى طرق أو أساليب التعليم ؟

ج: تعلمت كثيرا من الأستاذة دبنش أرجيبت والتى تعرفت عليها - بكل الأسف- فى أواخر شهور دراستى بالمدرسة العليا. أما فيما يختص بالمواد النظرية . فبخلاف من ذكرتهم سابقاً، فإننى أتذكر كذلك الأستاذ فورّاى ميكلوش Forray Miklós. ولعلنى أعترف الآن بأن حاجتى إلى الجوانب الموسيقية كانت بأكثر من حاجتى إلى مواد التمثيل. من الممكن أن يتعادل كل من (الموسيقى والتمثيل) لكن يقتضى الأمر أحياناً فصلهما عن بعضهما البعض. فإذا ما أراد الإنسان أن يتخصص فى غناء الأوبرا ، فيجب عليه من البداية أن يكون عارفاً ومؤهلاً للغناء . أعرف أن وقع هذا التعبير سيكون تافهاً ومبتذلاً، لكن ذلك هو الأساس، وما هو غير سهل فى المرحلة التطبيقية العملية. فبصرف النظر عن الفروع الهامة، فإن الصوت يصبح هو المحك الأول والقرار الأخير. ويبقى إعداد هذا الصوت وطرق استعماله فى حوزة المغنى الأوبرالى . وهذا الرأى هو حصيلة خبرتى فى هذا المجال.

س: أية أدوار قمت بها غناء فى الأوبرا الحكومية - بودابست، غير التى تفضلت بذكرها؟

ج: هناك محطتان هامتان فى مراحل حياتى، وخاصة فى المراحل الأولى. أوبرا (توسكا) التى أتذكرها جيداً لأن اشتراكى فيها بالغناء منعنى من الاشتراك فى المهرجان الغنائى العالمى لأركل فرانس Erkel Ferenc. كان هذا المهرجان سيمثل نقطة تحول فى حياتى لو تم اشتراكى فيه. لكن ماذا أفعل؟ وقد تصادف انعقاده فى المجر مع افتتاح أوبرا توسكا؟

أما المحطة الثانية، أو لنقل الدور الأوبرالى الثانى، فهو فى أوبرا (رودالينا Rodelinda)[١١٥] لهاندل، ونتيجة لتكرار عرض الأوبرا وتبدل بعض فنانيها، فقد أتاح ذلك الفرصة لى للغناء أمام ما ليس جيرج الذلى أحترم فنه وأقدره . والذى ارتبطت معه بعلاقة صداقة متينة فيما بعد. كما كانت فرصة رائعة فى حياتى لأقترب من فرانتشيك يانوش، ومعه قدمت دور (فرايا Freia) فى أوبرا (كنز روينا) ودور (صوت مانيائى) فى أوبرا (دون كارلوس)[١١٦].

بعد عدة سنوات تقابلت مع قائد الأوركسترا العالمى جياناندريا جافازينى Gianadrea Gavazzeni عندما غنيّت فى أوبرا (عايدة). فذكّرنى بدورى فى دون كارلوس مبتسما قائلا: لقد استمتعت إلى صوت مانيائى فى أوبرا دون كارلوس، وهو صوت لوكس على حد تعبيره. أحسست ساعتها أننى استطعت أن أقف إلى جانب الأصوات السوبرانو Sobrano الكبيرة. لم يكن لى رأى فى توزيع أدوار الأوبرات. لم يسألنى أحد ماذا أريد أو ماذا أتمنى؟ كانوا يعهدون إلى بالأدوار وفقط. بل بالأدوار التى لم تكن تناسب طبيعتى وصوتى أحيانا. فلم أظفر بأدوار فى أوبرات ترافياتا، وتانهاوزر مثل دورى أرجيبت أو سيجلندا Sieglinde. أتذكر ما قاله زوجى للوكاتش ميكلوش ..: قد تكون هناك حاجة لك إلى زوجتى لعدة

سنوات . لكننى فى حاجة إلى زوجتى طول العمر " . وحتى أصل إلى مكانتى ودورى اليوم فى حياة الأوبرا ، فقد قُذف بى عدة مرات فى الماء البارد العميق . وكان على أن أتتدرب يوميا فى حجرة مغلقة بين أربعة جدران لساعات وساعات . إذ لم تكن الفرصة سانحة للتدريب مع زملائى أو مع الأوركسترا . و قد ركزت على ما عُهد إلىّ به من أدوار غنائية حتى لا أخطئ مرة واحدة . و لذلك لم تعصف بى أية أخطاء أو أخطار.

ج: بدأت حياتى فى دار الأوبرا الحكومية ، و هى حبى و تقديرى . برغم الصعوبات التى لقيتها فيها . كان لى قواد أوركسترا من الممتازين المهرة . فإلى جانب فرانتشيك كان هناك كومور فيلموش Komor Vilmos، فارجا بال Várga Pál، وبلوم توماش Blum Tamás، وأردييى ميكلوش Erdélyi Miklós ولوكاتش ايرفين Lukács Ervin، وكرودى أندراش Kródi András. تلقيت المساعدة من كل منهم. لكننى لا أستطيع الحكم على الأوبرا الحالية. فأنا لم أُغن فيها منذ تسع سنوات مضت. ولذلك فلم أشاهد أية عروض تمكننى من إبداء الرأى. عندما اشتركت كضيفة فى أوبرا (توراندوت) كان لدىّ إحساس بأننا نجرى التدريبات وسط كومة من التراب، نحاول فيها أن نصنع مسرحاً موسيقياً. على المستوى العملى لم تكن هناك تدريبات حقة. وعرض مثل هذا العرض فى الخارج لا يمكنه أن يخرج إلى الجماهير ، إلا بنجوم كبار يتعاقدون معهم ويدفعون لهم الكثير. ففى العادة لا تأتى الجماهير إلى عروض تقوم على أكتاف الهواة. وفضلاً عن عظمة أوبرا توراندوت فإنها عرض قديم أيضا. لكن الزمن قد قضى عليه. والحقيقة أن دار الأوبرا قد قدمت العرض تلبية لرغبتى. وللأسف لم يفكر أحد فى إعادة تجديد العرض. وحتى لا أقول بعد ذلك شيئاً، فإن عرضاً على مستوى

هذا العرض نجد الأزياء فيه - وهى قطع متحفية غالية ونفيسة تأخذ مكانها فى متحف أوبرا المتربوليتان. وكان علىّ أن أسكت بل وأصمت. كانت الثقوب تعلو المناظر من القدم ، والثقوب الواسعة التى تتيح الرؤيا لأى واحد يقف خلفها. بينما برزت المسامير من جوانب أخرى فى الديكور. لكنها لحسن الحظ لم تكن خطرة على أية حال. أحسست كذلك بأن الشخصيات لا تعرف أدوارها أو واجباتها تجاه العرض.. لماذا يغنون؟ أو ما هى بصفة عامة شخصياتهم على المسرح؟ لا يجب أن أكتب عن كل هذا وذاك إذ لا فائدة من التعب وتفصيص الأشياء. إذا كان علينا أن نبحث عن الأسباب، فمن الواجب التقصى من أين هذا التعب وهذا الإنهاك؟ أيكون السبب فى قلة التدريبات؟ أم أن هناك أخطاء فى نظام تصميم الريبرتوار؟

أفكر أيضا - ولو أن ذلك ليس مستحسنا - أن تعرض الأوبرا بإخراجها الأول ودون أية تحويرات لعدة سنوات، إذا لم يكن متاحا للمشتركين فيها إجراء التدريبات وفق نظام الريبرتوار المعمول به حاليا. إن القضية تحتاج إلى تجديدات بين كل فترة وأخرى. وكذلك إلى إعداد دقيق لكل أوبرا على حدة قبل العرض. أذكر لك حادثة بالمناسبة. مضى علىّ الآن عشر سنوات وأنا أقوم بالغناء فى أوبرا المتربوليتان فى نيويورك. أعرف مقدماً أن المثال غير متطابق فلا نستطيع المقارنة بين موقف مسرح المتربوليتان وموقف الأوبرا الحكومية - بوادبست. لهذا فلن أدخل فى المقارنة حسابات اقتصادية أو تقنية . لكننى سوف أقارن طريقة العمل وحدها. وأرجو ألا يظن القارئ أننى أضع بذلك انتقادات أو شيئا من هذا القبيل. بدأت حياتى فى أوبرا بوادبست، وأحس أننى أنقد كعضو من الداخل

علّنى أقول شيئاً نافعاً ومفيداً. والآن أنا لا أعمل فى مسرح المتربوليتان بنظام الريبرتوار، لكننى أعمل بنظام يسمى هناك نظام القطعة Block System وهو نظام يقوم ويتعامل فى مواجهة مع نظام الريبرتوار . فله فرصة التدريبات الطويلة. إن تجديد أية أوبرا فى المتروبوليتان - حتى لو كانت عروضها لا تتجاوز الأسبوعين أو الثلاثة أسابيع - يستدعى تحديد وقت طويل للتدريبات المكثفة . وأوبرات مثل لوهنجرين، أو جيوكوندا، أو سيدة بلا ظلال عملت فى تدريباتها قبل العرض لمدة ثلاثة أسابيع أو أكثر فى بعض الأحيان. بل لقد استدعى ذلك عدم ظهورى على خشبة المسرح فى أى دور أوبرالى آخر. ولعلنى أرى أنه من الأجدر أن تتبع أوبرا بودابست مثل هذا النظام. إنه شئ سيئ جدا للمغنى الذى يغنى فى إحدى الأوبرات أن ينتقل فى الليلة التالية إلى الغناء فى أوبرا ثانية. فقد يكون لكل دور من الدورين أسلوب خاص ومختلف تماما. وبذلك لا تكون هناك فرصة للاستعداد والتأهل لأوبرات تأتى هكذا خلف بعضها البعض (سداحاً مداحاً) . كما أننى أتخيل أن يتم العمل فى أوبرا بودابست بطريقة تختلف عن طريق ونظام العمل فى أوبرا أركل . ففى مسرح منهما يمكن تقديم أوبرات بلغاتها الصلية ، وهو ما سيساعد فنانينا على خطوة عالمية من ناحية ، ويستقطب فى الوقت نفسه المشاهد الأجنبى للأوبرات من ناحية أخرى. بل لعله بالإمكان الإعلان عن ريبرتوار للأوبرا باللغات الأجنبية، وساعتها تتاح الفرصة للجماهير لاختيار الأوبرات التى يرغبون فى مشاهدتها كل متفرج بحسب ذوقه وثقافته. وماذا لو خصّصنا مسرح أركل للأوبرات المجرية المحلية؟ حتى يصبح المسرح بيتاً قومياً للأوبرا؟ فالمسرح فى حالة معمارية يُرثى لها. ويتطلب إعادة البناء إن عاجلاً أو آجلاً. ومن النافع تغيير برنامج العروض الأوبرالية على مثل

هذا النحو حتى تصبح الجهود نافعة. وأظن أن مكان مسرح أركل يساعده على تحقيق ذلك، فهو فى وسط عدة مسارح كثيرة بالعاصمة بودابست .. من بينها المسرح القومى المجرى ذاته.

س: أريد أن أعود إلى مسيرتك الفنية مرة أخرى. منذ برهة تحدثت عن المصاعب التى اخترقت بداية حياتك، والتى اضطرتك أخيرا عام ١٩٧٢م إلى هجر دار أوبرا الوطن. قرأت أنك مثلت دورا بنجاح كبير فى عرض (أوتيلا Atilla) على مسرح جزيرة مارجيت. وقاد العرض أوركستراليا لامبرتو جارديللى Lamberto Gaedelli، وعلى إثره تعاقدت للعمل بالخارج.

ج: ليست هناك أدنى علاقة بين عرض جزيرة مارجيت وتعاقدى فى الخارج. بل إننى لم أعمل مع جارديللى منذ ذلك الوقت. خمسة عشر عاما مضت ولم نتقابل معاً وجهاً لوجه. والحقيقة أننى تركت مسرح أوبرا بودابست لأننى لم أشعر بشئ من السعادة. فالجو العام سيئ فى فرقة الأوبرا. هناك يكيفون الجو بإضَرام النار خداعاً .."وزّع الأدوار وتحكّم" كانت هى طريقة العمل بالأوبرا. لم يقبلوننى فى الفرقة الرياضية للأوبرا مع أننى بنص الكلمة مغنية رياضية. تربيت فى نادى بتوفى Petöfi الرياضى. كنت لاعبة للكرة الطائرة. وعبثاً حاولت الانضمام لفرقة الأوبرا الرياضية. لم يهتمو بالفنانين الشبان . المهم لا أتذكر الآن تماماً ماذا حدث؟ توطدت علاقاتى بالفن ، وحاولت التعرف مبكراً على الأدوار التى ستسند إلى فى الريبرتوار للاستعداد لها . لكننى لم أتلق أى رد على استفساراتى. واليوم، إذا ما عقدت مقارنة بسيطة عن طريق العمل، أقول إننى حتى عام ١٩٩٢م فأنا أعرف من الآن كل أدوارى الأوبرالية التى سأصعد بها على

المسرح. يصعب على نفسى جداً تذكر أننى كنت واحدة من بين اثنتى عشر سوبرانو، ومع ذلك فلم يكن بالاستطاعة أن أصل إلى ما وصلت إليه الآن. تعبت من الخدمة التى زاولتها لعدة سنوات. كان بداخلى وازع للكفاح والاستمرار، وازع يدفعنى لأن أحقق ذاتى ونفسى. فأنا أعلم أننى أصلح للكثير. أتذكر ما قاله لى مرة لوكاتش ميكلوش بينى وبينه .. أنه إذا أعطانى دوراً كبيراً ونجحت فى أدائه، فإن الأجانب سوف (يسرقوننى) على الفور. وكان ذلك دفعاً لى للتجريب فى الخارج مع الأجانب. كان آخر مسمار وجه إلى فى نعشى عندما قالت لى إحدى مغنيات السوبرانو الكبار فى الأوبرا أثناء زيارة أوبرا موسكو لدارنا أوبرا بودابست، قالت لى الزميلة وفى وجهى .." لماذا تعكرين الجو هنا. لماذا لا تذهبين إلى ....؟ (والتعبير المجرى بدل النقاط والذى أمسكت مارتون إيفا تأدبا عن ذكره هو .. فى ستين داهية - المترجم). وقد استمعت إلى نصيحتها ، ورحلت إلى فرانكفورت.

س: ما هى انطباعاتك الأولى فى الخارج؟ وما هو الفرق بينها وبين انطباعاتك عن الوطن ؟

ج: قدّم لى كريستوف فون دوهنانى Cristoph Von Dohnani المدير الموسيقى للأوبرا عقداً مع أوبرا فرانكفورت. تصادف أن قاد إحدى الكونسرتات فى بودابست وشاهدنى فى دور (فرايا) فى أوبرا (كنز روين). وقد استمع إلى بعد ذلك بناء على طلبه فى المدرسة العليا للموسيقى. فى أوبرا فرانكفورت فرقة أوبرا دائمة مثل فرقة أوبرا بودابست. كثيرون من أعضاء الفرقة بدأوا حياتهم مثلى هنا فى المجر، مثل إلينا كوتروباش Ileana Cotrubas، أجنش بالتشا

Ágnes Baltsa. هناك يستعدون جديا للعرض الأوبرالى. الوقت كاف تماماً للتدريبات. ليس هنا مجال للاستعجال أو الملاحقة. كما أننى أحسست بأنهم فى حاجة إلىّ، وهم يتابعون فى تيقظ ما أقول وما أفعل. وكان لابد لى من الانتصار على نفسى. لكنهم تقبلوا وقدروا كل أعمالى. أستطيع أن أقول إننى كنت هناك تحت مجهر الاختبار. هناك حيث يفد إلى فرانكفورت العديد من فرق الأوبرا العالمية. وأمام تيقظهم لى، تيقّظت أنا الأخرى لهم. عملت مع الفرق الأجنبية الزائرة. تعلمت طريقة عملهم وبخاصة فى الإخراج الأوبرالى. كانت علاقتى بهم علاقة انتباه وتيقظ متبادل. جاء هيلدجارد برنز Hildegard Behrens من ديسلدورف ليراقب تنفسى وتقنية غنائى أثناء تمثيل الأوبرا. كان هو الآخر يبدأ حياته الأوبرالية هناك. مثلنا كل الأوبرات باللغة الألمانية فيما عدا أوبرا فالستاف وأوبرا زواج الحلاق. وكان علىّ أن أتعلم كل أدوارى بالألمانية. لكننى لحسن الحظ كنت أعرفها من قبل. فى مثل هذا الوقت العصيب لمست مساعدة زوجى لى . قضيت ساعات عديدة فى كل يوم أمام التدريب المستمر، والملاحظات تلو الملاحظات . ناقشنا معاً كل صغيرة وكبيرة. فمثلا عندما غنيت (دونا أنا Donna Anna) فى أماكن كثيرة من العالم .. فى ميونيخ، وبرلين، وفينا، وفرانكفورت، وبروكسل، كنت أدون فى نوتتى الموسيقية كل الملاحظات الملائمة لخشبة المسرح فى تغيرات الإخراج حتى أستطيع أن أستوعبها فى سهولة.

س: من المعروف عن دور الأوبرا الألمانية أنهم يحملون الشكل المسرحى ثقلاً كبيراً فى عرض الأوبرا وأظن أن لديك الآن خبرة بما أقول . وإذن ، هل يصبح المخرج هو سيد العرض الأوبرالى ؟ ومع مَنْ مِنْ المخرجين عملت ؟ وهل حدث لك صراع مع أحد منهم ؟

ج : فى البداية عندما كنت أغنى بالألمانية ، كان مدربى على الغناء هو أهم الشخصيات التى أتعامل معها . فقد كان يعرف كل صغيرة وكبيرة عن كل مسرحية. وقد ساعدنى بالروح والقلب . لم يعلمنى الدور المسرحى فقط . لكنه كان يحلل لى كل مشهد فى دقة بالغة . فمثلاً فى بداية عملى. وبلا أى جزاء مادى ، ولم يكن ساعتها باستطاعتى الدفع له. أعد معى دورى فى توسكا . وكان ذلك أول لقاء فى فينا.

أما عن المخرجين . فقد بدأ تكوين المسرح الغنائى آنذاك ، وهو مسرح يعمل فى عدة أماكن كثيرة. كانت هناك فى البداية صيحات اعتراض من الجماهير . فأوبرا (فجر الأرباب) لم نمثلها فى أوبرا فرانكفورت إلا مرة واحدة فقط . فعندما ظهر المخرج لتحية الجماهير فى نهاية العرض فى انحناءة مؤدبة ، قذفته الجماهير بورق التواليت . فى ذلك الوقت عملت مع المخرجين الذين اشتركت بالغناء فى ريبرتوار الأوبرات التى كانوا قد أخرجوها . أما المخرجون الكبار فقد عملت معهم بعد ذلك. ومن حظى أننى عملت مع مجموعات كان المخرج يخرج مشاهدها . والحقيقة أنهم مخرجون كبار يكونون الشخصية تكويناً عميقاً من ناحيتي التمثيل والغناء .أضرب مثلاً على ما أقول بالمخرج جوتز فريدريش الذى أخرج أوبرا (توسكا) فى ميونخ عام ١٩٧٥ ، ثم أوبرا (تانهاوزر) فى مهرجان بيرويت عامي ٧٧، ١٩٧٨ ، وأوبرا (مانون ليسكو) عام ١٩٨١ . ولقد تعاملت معه فى كل هذه الأوبرات .

ولا أريد أن أكون مغرورة حين أذكر أنه قال لى : "إن العمل معى كان غير متعب لأنه لم يكن يفعل أكثر من (قلب الماس على وجه الآخر) . (تعبير بمعنى التوجيه البسيط لها . المترجم) .

كما اشتركت مع جان بيير بونيل فى أوبرا "سيدة بلا ظلال" التى أخرجها فى أوبرا اسكالا . ثم مع المخرج أوجست إيفاردنج August Everding . فى أوبرا (لوهنجرين) فى مسرح المتروبوليتان . كانت تجربة لى أيضا أن أعمل مع نيكولاوس لانوف Nicolaus Lehnoff فى أوبرا (الحلقة) فى سان فرانسيسكو مع جريشا أساجروف Grisha Asagroff فى أوبرا (فادورا). وكذلك مع هلموت دريزا Helmuth Drese فى أوبرا (فيديلو) وأوبرا (لوهنجرين) . وأستطيع أن أضيف المزيد والمزيد من الأسماء والعروض. أحياناً ما كانت تحدث مفاجأة مثيرة. فقد أخرج جاك كاربو Jacques Karpo أوبرا (توسكا) فى مرسيليا Marseilles. يشتد الصراع فى الفصل الثانى للأوبرا، الأمر الذى أدى بأكثر من متفرج إلى حالة الإغماء فى الصالة . بعد ذلك سأل إنجفار ويكسل Inggvar Wixell ممثل دور (اسكاربيا Scarpia) زوجى : هل شاهدنى وأنا فى حالة إغماء ؟ قال ذلك وهو يقترب منى . ثم أضاف ، إذا لم تجرب فلتجربه ، لتعرف ما هو إحساس الخوف من الموت أقول هذه الحادثة لأثبت أنه ليست هناك معضلة لا أقوى على حلها فى عملية الإخراج . ولماذا لا أستطيع الإغماء ؟ لكنهم لم يطلبوا ذلك . مع أن يوناتان ميللر Jonathan Miller عندما أخرج أوبرا توسكا فى فيرنزا طلب منى فى نهاية الفصل الثالث أن أقفز من الشباك . وقد فعلتها .

س : متى تتولد علاقة الانسجام بين المغنى والمخرج ؟

ج : عندما يخرج المخرج نفس المسرحية التى كتبها المؤلف الدرامى أو الأوبرالى. طبعا تدخل تحت هذا التعبير الرؤية الإضافية للمخرج وتصوراته ...

هذه الرؤية التى تعطى تفسيراً جديداً للمغنى .عندما أخرج يوناتان ميللر أوبرا توسكا أحسست بالإغراب فى البداية. لم أرغب فى قبول ملاحظاته الإخراجية . لكن عندما أحسست بها فى النهاية فقد نفذتها تماماً ، كان عملاً رائعاً فقد نقل ميللر الأحداث التاريخية فى الأوبرا إلى عام ١٩٤٣ م . وهو ما غيّر من علاقات الشخصيات . وكان علىّ أن أعمل للوصول إلى الزمان والمكان الجديدين الذين يميزان ويطبعان أحداث الأوبرا ولو كانت الأوبرا من آخر. لكنها تمثل حالياً وبعلاقات يومية معاصرة . ولقد عرفت أنه بواسطة أحاسيس جديدة يمكن ميلاد دفعات قوية فى الدور أيضاً. وهو ما قرّب الجماهير كثيراً من وجهة نظر المخرج ومن العمل الفنى معاً . لقد استمتعت فعلاً بلذة العمل . كان تفسير الإخراج هو جو الحرب العالمية الثانية (١٩٤٣) ميلادية وقد حقق وجهة نظره فى منظرية الأوبرا بخشبتين أقامهما على خشبة المسرح الأصلية ، وكل واحدة منهما فى حالة وشكل اعوجاج حتى يلعب ببعدين فى آن واحد وليحقق مفهومه عن هذا العالم المختل المقلوب غير المتوازن، شأنه شأن اختلال واضطراب خشبتى المسرح نفسيهما . كانت حوائط الكنيسة فى الفصل الأول رمادية اللون باهتة لم يكن بالإمكان رؤية التصوير الجصى Fresco على الحوائط أو الجدران ، وعند المذبح لم يركع الدينيون فقط ، لكن الجميع كان راكعاً من كل حدب وصوب .

وفى الفصل الثانى كان المنظر يجرى فى قصر فارنيس Farnese منظر مخيف ومرعب بعد اجتياح الحرب لأحد نبلاء صقلية. وضع فى حجرة واحدة ثلاثة هواتف . كل هاتف على اتصال بواحدة من الوزارات . صورة لمتحف من المتاحف ، استغلت كذلك فى فيلم (روما مدينة مفتوحة) كانت التحقيقات تسجل

على الآلة الكاتبة. ووسط هذا الجو الواقعى لم يكن هناك مكان للتياترالية المسرحية ، إذ كان المطلوب هو التمثيل بالحركة الكبيرة .

وفى الفصل الثالث كان علىّ أن أرتدى المعطف الواقى من المطر و(كاباً Cap) على الرأس وكان على أن أتحرك بطريقة معينة .وقد أدى ذلك بالمشهد ليكون أكثر نشاطاً وازدهاراً وأعظم دقة واختصاراً . وأخيراً حققنا انتصاراً كبيراً بالأوبرا فى إيطاليا حيث فردى وبوتشينى من أعظم مقدساتهما هناك . حاولت قبل العرض بثلاثة أيام سلطات المحافظة وقف العرض .

س : ألا توجد ذكريات عن الإخراج ، مثل هذه الذكريات ؟

ج : إن أعظم ذكرى عندى للانسجام والتعاون ، هى التى ربطتنى بالمخرج أوجست إيفاردنج فهو الذى أعدنى لأول تقديم فى أوبرا (لوهنجرين) .

عانيت كثيراً أثناء تدريبات وحتى نهاية التدريبات . كنت كثيرة السؤال حتى أصل إلى مفهومه وملاحظاته . بعد العرض الأول ذكر لزوجى فى المطار العبارة التالية فى فكاهة : "زوجتك العزيزة ، يحاول الإنسان أمامها أن يوفق فى الإجابة على ما تسأل فى العمل الفنى ".

والحق أننى كنت أريد أن أعرف كثيراً عن شخصية (أورترود Ortrud) التى كنت أقوم بتمثيلها وغنائها . وحتى ذلك الوقت كنت أقوم بدور (إلزا Elza) فى نفس الأوبرا . ولم أحس فى عرض من العروض من زملائى وزميلاتى بهذه القسوة المسيطرة الجبارة التى تريد استردادها هذه الشخصية . وكان لابد من حصاد شىء . والآن فأنا أعرف السبب . فأغلب من مثلن دور أورترود كن يرتكزن ويركزن على الشكل الموسيقى فقط . فلم يكن باستطاعتهن الوصول إلى

العالم السيكولوجى للدور ، وبذلك افتقدن التركيز . وشخصية أورترود ليست ميزو Mezzo (غناء مرتفعا باعتدال) ، لكنها دور درامى سوبرانو (الصوت الندى الأعلى ـ المترجم) . فإذا لم تكن للمغنية طاقة خاصة لأداء الصوت الدرامى العالى فلن تصل بالشخصية إلى مستقرها . لم أكن أعرف ذلك قبلا . لذلك دُهشت عندما اختارنى جيمس ليفين James Levine مدير الموسيقى فى مسرح المتروبوليتان لعرض افتتاح (لوهنجرين) لشخصية أوترود فيها . فى البداية لم أرغب فى القيام بالدور . لكنه فتح معى مناقشة فنية حول الدور ، فقبلت . لكننى حتى جلسة التدريب الأخيرة لم أكن فى حالة التأكد من نفسى . فقد قررت أمرى منذ أول جلسة تدريب مع الأوركسترا بعدم صلاحيتى . وفى النهاية أعطى قائد الأوركسترا الحق لوجهة نظر المخرج ليفين. وبعد رحمة الله ، ولأول مرة فى خلال مائة عام هى تاريخ مسرح المتروبوليتان تهتاج الجماهير إعجاباً فى إحدى أوبرات فاجنر ، وتوقف العرض عدة دقائق بهياجها واستحسانها . كان ذلك الوقت كافيا للتعبير عن الانفجار الجماهيرى . مع أن لفين قال بعد ذلك إن وقت العرض قد ازداد لعشر دقائق ، وأنه لابد من إعادة ضبط الميزان الزمنى للأوبرا إلى مكانه . لم أكن واعية بكل ما كان يحدث على المسرح من حولى . فقد كنت فى حالة التمسرح ، لكننى أحسست بما يدور حولى . بعد ذلك اضطلعت ببطولتين فى مسرح المتروبوليتان . غنيت دورى البطولة فى أوبرا (لوهنجرين) . أولاً مثلت دور أورترود ، ثم مثلت بعد ذلك دور إلزا بإخراج إيفاردنج . ثم ودعت الدور بعد ذلك . بعدها تفرغت لدور أورترود . أرسلنى المخرج إيفاردنج مرة كمساعدة له لتجديد أوبرا (لوهنجرين) ، وكان يحضر كثيراً أثناء تأديتى دور أورترود ، وكذلك عندما كنت أستعد لدور إلزا . ومع أنه كان قد

أخرج الأوبرا منذ اثنتى عشر عاما ، لكنه كان يحضر إلى نيويورك حتى يعدل بنفسه فى بعض ملاحظات الإخراج . وحضر كذلك إلى ميونيخ عند نقل الأوبرا إلى التليفزيون .

ثم هناك ذكرى جديرة بالذكر . كانت مع المخرج نيكولاوس لانوف فى أوبرا (سيجفريد) فى سان فرانسيسكو . فقد كان الأمر يقتضى قياس الوقت Time Measure لكل حركة كريوجرافية فكان من الأهمية بمكان فى شخصية برين هيلدا Brinhilde (السوبرانو الدرامى . المترجم) حيث استيقاظها كيفية فتح العينين ؟ وكيفية انسياب النشاط الحياتى والطبيعى إلى جسدها ؟ أردنا بذلك إشعار الجمهور بكل هذه اللحظات الدقيقة وفق الحركة المقننة وداخل زمن محدد . والشخصية تنام عشرين عاما . وكان لابد من العمل الدقيق للحظات النهوض والاستقياظ بعد ذلك الوقت الطويل . فالشخصية تبعا لذلك ، تصحو ، وتتنبه ، وتنهض فى بطء شديد . تفتح العينين ، وفى نفس الخطة يتفتح الأفق العقلى للشخصية ، وكأن العالم ينفتح أمامها ويبدأ من جديد . ومع انفتاح ستار المؤخرة الخلفى فى نهاية الخشبة يغمر خشبة المسرح كلها نور جديد . ثم تبدأ الشخصية بعد ذلك فى تحريك إحدى ذراعيها ، وتتبع ذلك بحركة فراشية (كالفراشة) ، لكن الذراع يسقط . ثم يعود الانفتاح على العالم الجديد مرة ثانية، حيث يتواجد هذه المرة (سيجفريد) داخل هذا العالم . عملنا لحظة بلحظة فى قياس الزمن من قياس إلى قياس آخر . وفى حساب زمنى دقيق لكل قياس . كنا نبقى على المسرح لمدة عشر أو اثنتى عشر ساعة يوميا . وقصٌّ أو حكاية نوع من هذه التدريبات شىء لا يصدق. ومن ساعتها وشخصية برين هيلدا من أحب

الشخصيات إلى نفسى . فهى تعنى عندى قمة غايات الصراع وقوة الجهد الفنى، وبين أوركسترا جيد ، أستطيع تأدية الدور مشبعا بالحب والإتقان .

س: من أدوارك الشهيرة دورك فى أوبرا (سيدة بلا ظلال) فى ميلانو بإخراج بونيل.

ج : كان عملى مع بونيل ذكريات لا تَنسى . استعملنا أسلوب التمثيل فى مسرح الكابوكى اليابانى العتيق . ليس الأسلوب فقط ولكن طريقة الأداء التمثيلى أيضا . بين مناظر من خشب البامبو الخيزرانى Bamboo (البامبو نبات من فصيلة النجيليات يَستخدم فى البناء وفى صنع الأثاث . المترجم) . حللنا كل شىء ، وحاولنا التعرف على سلوك الروح التى لا تحس العلاقات الواقعية من حولها . فهى لا تعرف معنى السرير ، ؟إذ هى شىء لاجسدى ، تمسك المكنسة من نهايتها مثلا ... وهكذا .

س : أريد أن تتحدثى عن حياتك الأوبرالية . لنعد إلى عام ١٩٧٧ م عندما تركت أوبرا فرانكفورت .

ج : لم أترك الأوبرا . فقط انتهى عقدى معهم ولم أرغب فى تجديده . فى تلك الفترة بقيت لثلاث سنوات فى هامبورج Hamburg . هناك غنيَت أكثر أعمالى . كنت أعمل هناك أيضا بنظام الدور القطعة ، أى بلا وظيفة دائمة ثابتة تابعة لدار أوبرا مُعينة . أحسست من وجهه نظرى أن الفرقة قد انتهت عام ١٩٧٧م.

وأحسست أيضا أننى بالاستطاعة أن أقف على قدمى وحدى . بمعنى آخر أصبحت قادرة على السباحة وحدى بلا مُعلم . وكان ذلك يعنى حياة أكثر صعوبة

ومسئولية أضخم وأعظم . إذا كان عليَّ ساعتها أن أتخذ القرار . ومن ساعتها وأنا أصعد خشبات أكبر أوبرات العالم ومهرجاناتها .

س : ما هى الحسنات ، وما هى السيئات فى عمل المغنية فترة طويلة فى فرقة أوبرا واحدة ؟

ج : من امتيازات العمل الدائم فى فرقة واحدة مستقرة ، أن يدخل الفنان داخل عجلة الريبرتوار ، وبذلك يستفيد من التدريبات . مررت بهذه التجربة فى فرانكفورت عندما كان على الاشتراك فى سبع أوبرات جديدة فى موسم واحد . وقد أنجزت ما عُهد الىَّ به . وكان ذلك فرصة جديدة لى لتعلّم أدوار كثيرة . غنيت . دور (ليونور) Leonora، فى أوبرا (سلطة القدر) ، دور (أميليا Emelia) فى أوبرا (حفلة تنكرية) ، ودور (دزدمونة Desdemona) فى أوبرا (عطيل) ، ودور (روزاليندا Rosalinda) فى أوبرا (الخفاش) ، ودور (ماتيلدا Matilde) فى أوبرا (وليام تل) كما غنيت دورىّ البطولة فى أوبرا (لوهنجرين) ، ودور (إيفا Eva) فى أوبرا (أغانى الصناع) . وقد شجعنى على الإنتاج الهادىء أننى أقمت أسرتى هناك ، فقد أراحنى ذلك من مشقة السفر . هذا عن الحسنات والامتيازات .

أما عن السيئات . فمن غير الملائم لشخصية الفنان أن يعمل على الدوام مع زملاء اعتاد عليهم . لأنه سرعان ما يقلق بعد حين ، ويبقى مهدداً بدخول الروتين إلى حياته . بعد ذلك أخذت أوبرا فرانكفورت وأوبرا هامبورج ودور أوبرا ألمانية أخرى تعمل بنظام القطعة . وهو نظام يسود حالياً معظم أوبرات العالم.

إن أهم ما يميز هذا النظام أنه يعهد للمغنى بدور واحد يبذل فيه كل طاقاته. صحيح أن فنانين كبار يسقطون ويتوهون وسط نظام مثل هذا ، ومن الضرورى تعويضهم، لكن من حسن الحظ أن هناك الغطاء البديل دائماً Cover. على كلٍ، فالقضية تبدو شخصية بحتة. إذا ما وافق فنان على الاشتراك فى عملين فى وقت واحد، فهذا شأنه هو أو شأنها. أنا شخصيا لا أفعل ذلك إلا فى حالات نادرة. وعلى العموم فإن مسرح المتربوليتان لا يوافق على مثل هذا الإجراء بأن يلعب فنانه دوراً آخر ، مادامت تجرى مسرحيته الأوبرالية على مسرح المتروبوليتان.

س: عندما كنت مغنية راحلة ترحلين من مكان إلى مكان. هل اشتركت مع نجوم أوبراليين فى مهرجانات عالمية؟ وهل تشعرين بفروق فى التدريبات عند السفر لعروض فى الخارج؟ أى هل هناك فرق بين تدريبات إعداد الأوبرا فى مسرح ثابت، عنه فى تدريبات عروض المهرجانات ؟

ج: التزم بعقد حتى نهاية موسم ٩٢/٩١م ، ومع ذلك لا أشعر بأننى معلقة فى الهواء. لقد مهدت لى حياتى وأعمالى حتى الآن جسراً للعمل الأوبرالى فى فينا وميلانو ونيويورك أكثر من عشرين عرضاً. أحياناً ما أذهب إلى بعض العروض فى اسكالا - ميلانو ولندن وسان فرانسيسكو.، وكذلك إلى أوبرات شهيرة فى مسارح أوروبا وأمريكا. ونظامى فى العمل هو الاستعداد لكل عرض أوبرالى على انفصال ، وبين دور ودور آخر لنظام القطعة لا أصعد على خشبة أى مسرح آخر. وأؤدى دوراً واحداً فى أوبرا توسكا أو توراندوت أو جيوكوندا أو دور (مادالينا Maddalina) فى أوبرا (أندريا تشينيه Andera Chnier) فى كل موسم. وبهذه

الطريقة أتحاشى الصعود لدور دون أن تتاح لى فرصة التدريب والاستعداد فى الوقت اللازم والمحدد. أنا أحاسب نفسى على الزمن، وأختار أعمالى للحفاظ على مستواى وعلى جسدى وبنيتى فى وقت واحد، وذلك بانتقاء الأعمال. فبجانب بوتشينى و فردى و أسطورة فن الأوبرا عندهما أضم إليهما أعمالا لفاجنر وريتشارد اشتراوس. أما إذا كان الأمر يتعلق بدور جديد، فإننى أخصص له وقتاً أطول للتدريبات. وفى حالات الإعادة مثلا فلا داعى لأن يعذبنا المخرج خمسة أو ستة أسابيع بلا فائدة. يختلف الأمر كثيرا فى أوبرا مثل (الحلقة) مثلا، فهى من نوع كثير التشابك والتعقيد. نوع استثنائى من الوقت" وعلى كل فالفنان الأوبرالى الجيد يستطيع تنفيذ كل توجيهات المخرج وتصوراته خلال أسبوعين لا أكثر . فإذا لم يستطع فالأجدر فينا ألا يخطو بقدميه ناحية دار الأوبرا. وعلى سبيل المثال فقد أنهى المخرج يوناتان ميللر إعادة إخراج (توسكا) فى فيينا فى عشرة أيام فقط. وحتى لا يصبح تمثيل الشخصية أوتوماتيكيا، وحتى لا ينحرف الممثل - المغنى إلى التبسيط، فلابد من ترك مساحة ما بين خمسة وعشرة فى المائة للارتجال عنده. هناك عروض تخضع لظروف خاصة مثل عرض (أندريا تشينيه فى فينا، الذى اشترك فيه معى كل من دومنجو Domingo، زانكانارو Zancanaro . تعودنا بعضنا بعضا، فإذا ما وصلنا ثلاثتنا إلى قمة الصوت، فإن الجمهور عادة ما يصفح عن أخطائنا التمثيلية. تدربنا معا ثلاثة أيام فقط . لكن التعاون الودى والأخوى الذى ساد جلسات التدريب لا يقارن بكل أموال الدنيا. كان علينا معرفة المسرحية، ثم مراقبة العروض بالعين النقدية الموضوعية. كان كل منا مفتوح العينين على عمل الآخر . أنا لا أعنى بذلك عدم احترامى وتقديرى لجسات التدريب، بل على العكس، فأنا من الذين

يحترمون هذه الجلسات الفنية . لكننى أعتقد أن التدريب وسط اكتمال المناظر والأزياء والأكسسوار والكورال والإضاءة وتصور المخرج، أعظم وأجدى من التدريب فى الفراغ الذى يخلو من فهم ورؤية المخرج فأنا لا أحب أن أكون فأر تدريب.

س:إذا ما وصلت إلى عرض بالخارج قبل الافتتاح بعدة أيام قليلة. هل يصل مفهوم الإخراج للفرقة كاملا؟

ج: عادة ما يحضر المخرج هذه التدريبات. وفى العروض الخارجية (خارج الوطن) يشرف عليها مساعدو الإخراج . وهم يحققون وجهة النظر الإخراجية على نطاق ضيق بطبيعة الحال. لكن يجب أن أذكر أننى نادراً ما أسافر فى مثل هذه العروض، إلا للغناء فى عرض واحد أو عرضين على الأكثر. يحدث ذلك فى الموسم الواحد مرة أو مرتين. فإذا ما حدث، فلن أسافر للمرة الثالثة. حدثت المرة الثالثة استثناء عندما كنت أفتتح أوبرا (توراندوت) فى هامبورج. وعادة ما أشترك فى عروض متسلسلة Seria، والتى تقبل عليها الجماهير من أجل الفرقة ذاتها. أما ما يقوله المخرج أو المساعد فليس من الضرورى أن أنفذه اوتوماتيكيا. أنا أستوعب الملاحظة ، ثم أضع نفسى فيها بعد ذلك . وأظن أن هذا هو سبب استدعائى للأدوار المهمة. لأننى أُعطى شخصيتى الذاتية للدور. فأهم عنصر من عناصر الابداع هو الذات والشخصية Personality.

س: هل من الممكن للمغنى المشترك فى عرض خارجى أن يُغيّر من مفهوم أو أسلوب دور واحد يقوم به بحسب وجهات نظر إخراجية مختلفة ؟ أم من المستحسن الارتباط والالتصاق بمفهوم إخراجى واحد يدور به المغنى ويلف العالم به ؟

ج:أنا لا أسافر لأداء دور أو دورين. فى حوزتى الآن سبعون دوراً أوبرالياً. من بينها خمسة وعشرون دوراً تتكرر على الدوام. أحيانا ما أستعد لدور معين نتيجة ظروف خاصة لإنقاذ بعض المواقف. مثلا صعدت إلى المسرح فى سان فرانسيسكو لأداء دور زوجة القيصر فى أوبرا (سيدة بلا ظلال) بلا أية تدريبات. تصادف أننى كنت قبلها أتدرب فى شيكاغو. وكان علىّ أن أُنقذ موقفا لسفر ممثلة الدور إلى اليابان فجأة. طلب منى كورت أدلر Kurt Adler مدير أوبرا سان فرانسيسكو أن أقفز إلى تمثيل الدور. ولما كانت تربطنى به صداقة قديمة فقد امتثلت إلى طلبه. وجاء القدر بعد عام واحد ليعيد الكرة إلى وليردّ لى الجميل. تدربنا مع لانوف بل ومن نسخة البارتيتورا الخاصة به. ولم ينتبه أحد فى العرض أننى كنت أغنى بلا أية تدريبات قبلها. كان علىّ أن أقفز مرة ثانية هذه المرة. ذكرت سابقا تسجيلى لكل ملاحظات الإخراج على نسختى الخاصة. فحرف(ب) يعنى عندى برلين، وحرف (ف) هو فينا. اعتمدت على نسخة المخرج والتى احتفظت بها بعد ذلك كذكرى لهذه القفزة التى غنيتُ فيها بلا تدريبات مُسبّقة.

س:إلىَ أى مدى ينجح المخرج فى توزيع أدوار الأوبرا. لنقُل مثلا تفسير المخرج هارولد برنس Harold Prince لأوبرا (توراندوت). ذكرتُ توراندوت لأننا نشاهدك الآن هنا فى الدور بعد غيبة طويلة. إذن، كيف يصل المخرج إلى مفهومه ورؤيته فى الإخراج؟

ج:أبدأ أولاً بوجهة نظرى أنا إذا سمحت لى. مثّلتُ دور (توراندوت) لأول مرة فى فينا فى عام ١٩٨٣م. ومثّلتُ نفس الدور إعادة مع مخرجين كثيرين بعد ذلك، من بينهم جيانكارلو دل موناكو Giancarlo del Monaco فى هامبورج، زافيرالى

Zeffirelli فى اسكالا - ميلانو، وأخيرا فى المتروبوليتان. يتكونّ الدور الأوبرالى من المشاهد الدرامية، ومن الأزياء، ومن بعض ارتجال يُصمم مُقدما. فى الفصل الثانى من عرض اسكالا بعد مشهد الاستجواب، نزعوا من علىّ الزى الفخم الذى كنت ارتديه، أو بمعنى آخر نزعوا رمز السلطة والقوة. بعدها وقفت برداء الكَيمونْ Kimono (الكيمون ثوب نسوى فضفاض واسع الرُّدنين ترتديه اليابانيات-المترجم)، وغطاء الرأس المزينّ وقميص أبيض، ومجردة من كل حماية. فالقيصر يترك توراندوت هكذا مثل بنت من بنات العامة. هكذا أحسست بأننى عارية الإحساس منزوعة الحركة. فقد تغيرت كل عناصر الشخصية فأضحيت كأننى شخصية أخرى. وهنا تبدو توراندوت شخصية ثانية، ليست ابنة القيصر التى ظهرت فى أول أحداث الأوبرا. ينتمى إعدادى لهذا الدور إلى فترة قبل ظهورى لأول مرة فى فينا عام ١٩٨٣م، وإلى حقيقة إبداعية ، وهى أننى لم أشاهد هذا الدور من أحد قبلى على المسرح. كل ما أردته هو تحقيق تصور بوتشينى انطلاقا من البارتيتورا. استندت استنادا كبيرا على الملاحظات الديناميكية للإخراج .،حاولت جاهدة أن أقرأ البارتيتورا فى تمعن وكأنها غابة ضخمة أرتادها. لمست فيها أجزاء ذات علامات وأمارت مؤكدة، وأجزاء أخرى غير مؤكدة . والفنان إما أن يعثر على الطريق المستقيم أو يخطئ الحسابات. إننى أقيس كل دور على هذا المقياس، وأفخر بأننى توراندوت. وأن توسكا هى أنا. وكذلك فأنا نفسى جيوكاندا. لم أرغب طوال حياتى أن أكون مثل الآخرين، ولم أرغب أن أكون غير نفسى أبداً.

كولكا يانوش Kulka Janos

وظيفة الأوبرا : الموسيقى

- السؤال من المؤلف.

عملتم قائداً للأوركسترا، أولاً فى ألمانيا . وحسب معلوماتي فأنت متعاقد مع أوبرا اشتوتجارت حالياً Stuttgart .

- الجواب : كولكا يانوش

قائد أوركسترا عالمي ، مسئول الغناء فى أوركسترا اشتوتجارت - ألماني . معلوماتك صحيحة . فأنا أعمل الآن فى أوبرا اشتوتجارب فى وظيفة Staatskappellmeister والتي لا أستطيع ترجمتها . والوظيفة تعني مسئول الغناء فى قيادة الأوركسترا . فى إنجلترا يُطلقون علي نفس الوظيفة فى أوبرا Principe Guest Conductor. وهي وظيفة من الوظائف الدائمة فى دور الأوبرا العالمية .

س : وإذن فأنت تعمل فى بلد عريق فى فن الأوبرا. فألمانيا تتمتع بماض طويل ورفيع فى فنون المسرح والموسيقي منذ عدة قرون . وسؤالي يتحدد فى التالي : يهمني أن أعرف منك ، كيف تُثمنون سنوات العمل الأوبرالى ؟ لنقُل بأن فن الأوبرا قد انتشر فى العقود الأخيرة ، أو لنقُل العكس أنه قد انتكس وأنه يقود الموسيقى والإخراج إلى نتائج سلبية . ما رأيكم أنتم فى هذه الآراء المتناقضة التي تتعالى هنا وهناك فى أوروبا؟

ج : هذا سـؤال يتـسم بالازدواجيـة والتـناقض AnbivAlence وعليـه فـلا أستطيع الإجابة بمنطقية مفهومة . أنا شخصياً لست تقليدياً . فقد قُدت عدة أوبرات عصرية حديثة، مع أننى لا أعتبر نفسى واحدًا من المتخصصين المُحدثين الذين يسعدون لقيادة عمل حديث عن عمل كلاسيكي. فالواقع أن بين العملين الكلاسيكي والحديث عـلاقـة مـا . تأثيـر مـشـتـرك بين الأوبرات الكلاسيكيـة والأوبرات العصرية. مثل حالة الموسيقي السيمفونية والتي تساعد الإنسان على اكتشاف المضمون الدرامي للأعمال الفكرية القديمة والسابقة على العصر ، وعلى الإحسـاس بعـوالم مـوسـيـقـيـة فى عـصـور هـايدن Haydn وبيـتـهـوفن Beethoven أو فـاجنر ثُم تصّور هذه الأعمال عندما كانت هى الأخرى عصرية فى زمانها . ويمكن لنا أن نتخيّل نفس المقارنة فى مهمة الإخراج أيضاً.

قبل الاسـتـرسـال فى الإجابة ، اسمح لى بأن أذكر أننى عملتُ مع مـخـرجين شهيرين كبار مثل فلزنشتاين ، جنتر رينّارت Gunter Rennart، فيلاند فاجنر . والأخير كان يستعد سنوياً لمهرجان بيرويت الألماني فى اشتوتجارت فى (مسرحية ومنظريه خاصة) . فإذا لم يعثر على العناصر اللازمة لتحقيق هذه المسرحية المنظرية - كما حدث فى عرض رييـنزي Rienzi - اعتذر عن الاشتـراك فى المهرجان . أيامها كنت قائد الأوركسترا الأول فى اشتوتجارت . بعد ذلك انتقلت للعمل فى عدة أوبرات كثيرة . وبعد عشر سنوات عُدت مرة ثانية إلى اشتوتجارت. كان فيلاند فاجنر قد أخرج قديما أوبرا الهولندية التائه) وقامت بالغناء فى العرض (أنيا سيليا Anja Sila) فى دور (سنتا Senta) ، وهي التي أدّت نفس الدور مؤخراً بيرويت. عملنا معاً أنا وفيلاند فاجنر فى أوبرات أخرى مثل أوبرا جلوك المعنونة (أورفيو Orfeo) والتي أخرجها أيضاً . ثم فى ستينيات

القرن عملتُ مع المخرج إيجون مونك Egon Monk كمخرج زميل[١١٧] فى إخراج أوبرا (الماها جوني Mahagony) لبرخت وفايل Brecht - Weill. كما عملت مع المخـــرج كـورت هوريس Kurt Hores فى فـوبّرتول Wuppertul . وفـوبرتول ساعتها كانت هي هامبورج الثانية ، والتي كثيراً ما قدّم فيها ليبرمان Libermann أوبراته الواحدة تلو الأخرى . وفي أيامنا هذه ضاعت كل هذه الإشعاعات .

س : إذن فقد انقرضت التجريبيات ؟

ج : قد يكون ذلك . لكن لا يمكن مقارنة الموقف المعاصر بالماضى ، عندما كُنا نعرض فى الموسم المسرحي الواحد ثلاث أوبرات حديثة إضافة إلى عرض للباليه العصري الحديث .

س : لكن ذلك لا يتصل بتعبير (العصرية) فى الإخراج . لكنه يتصل بالأعمال الجديدة .

ج : قد يكون ذلك . لكن يجب أن نعود إلى الإخراج للتفريق بين وجهات النظر المختلفة عند المخرجين . فالعمل الإخراجى فى عرض حديث يختلف كثيراً . ففيه يتسلم الخيال مساحة واسعة من حرية العمل ، بما يختلف اختلافاً شديداً عن العمل الإخراجي فى قطعة تاريخية أو تقليدية لها من الحدود والقواعد العديد من الخطوط والعناصر . أذكر لك مثالاً تطبيقياً على ما أقول . جاء المخرج الأمريكي المعاصر جون ديو John Dew الذي يعيش فى ألمانيا إلى اشتوتجارت لإخراج أوبرا (التروبارود Trubadur).

وقاد جارديللي العرض ، ويمكن الرجوع إليه كشاهد عيان على ما أقول. وضع المخرج مكان الأحداث فى أل سلفادور El Salvador). فحوّل النبيل لونا Luna وحُراسه ورجاله الأقوياء المخلصين ، كذلك خصّ هذا التحويل شخصية مانريكو Manrico وهي شخصية يائسة متهورة تستطيع القيام بأي عمل يائس Desperado. كان من بين إكسسوارات العرض تليفون وجهاز تلفزيون و(رفلكتورات) وأجهزة إضاءة غاية فى الحداثة . . . وهكذا ، جرى غناء الأوبرا بالإيطالية . ويظن المخرجون بأنه إذا لم تكن الجماهير مالكة لناصية اللغة التى تُقدّم بها الأوبرا، فإن ذلك يعطى الفرصة لهم لكى يفعلوا ما يريدون . وبهذا كان المخرج مستقلاً استقلالية تامة ، بل فى انفصال عن المسرحية وأجوائها . وهذه هى عقيدة ديو ، وهى أن الإنسان المعاصر اليوم فى حاجة إلى تقديم كل التاريخيات له فى إطار عصرى حديث . وهو ما لا أُحبه أتوافق معه ولا مع المخرج ديو . كما أنني لا أوافق من جهة أخرى على أن يأتي مخرج آخر ويتمسّك بالفكرة القديمة أو يُقدّم لى نفس طراز المناظر والأثاث والإكسسوار التاريخي القديم، والذي كان سائداً فى الماضي .

وإذن فالطريق الذي يتعين أن نسلكه ، هو البحث عن طريق بين الطريقين القديم التاريخي والحديث المعاصر . قال فولفجنج سافالّيش Wolfgang Sawallisch مرة : " من الرائع جداً أن تتبع البارتيتور الإخراج الأوبرالي". ومن المعروف أنه يمكن تفسير البارتيتورا بعدة وجوه . لكنه لا يمكن اختصار الأشياء ، أو الإخراج ضد وجهة النظر الموسيقية .

س : أرجو أن تشرح معنى ما تقول ، وتحديداً من الزمن . ولنتوقف عند الموسيقى الخلفية Background Music التي تُعبّر عن العلاقة العاطفية بين

شخصين ميمي ورودولف . لجأ كبفر إلى إجلاس كل منهما على كرسي فى ظهر كُرسي الآخر . ويعنى هذا - بالتعبير العصرى - أن ليس بينهما شيء . وإذن ، فهل يتضاد الإخراج هنا مع الموسيقى ؟

ج : أظنك تتحدث عن مشهد الفصل الثالث ، وأستطيع فهم ذلك . لكنني إذا ما أردت أن أُجيب بدقة تامة ، فإن عليّ أن أشاهد العرض نفسه . أنا لا أستطيع أن أُعدّ هذا التعبير تعبيراً تافهاً كتفاهة الفرح الذى يعترى رجال الحاشية الملكية المتوددين الذين يُهللون كثيراً إذا ما ارتدى الملك حُلة جديدة ، حتى ولو كانت هذه الحُلة جزءً من لباس داخلي . إن مبدئي هو أن أثق فى ذوقى الخاص . منذ زمن ليس بالبعيد عرضوا فى مدينة صغيرة جداً تُسمى (كرافلد Krefeld) أوبرا (ترافياتا) . كان عرضاً رائعاً ومُقنعاً فى الفصل الثاني . بدت العلاقة بين (فيوليتا Violetta) و (ألفرد Alfred) أشبه بالزواج المدني عند الطبقة الوسطى. فقد خمدت شعلة الحب . كانت لحظة رائعة عندما ارتدت فيوليتا نظارة على عينيها (ضعُف الحب كما ضعُف النظر - معادلة ذكية). كما كان مشهد ثنائى الشمبانيا غريباً غير مألوف فى الفصل الأول . فقد جرى الغناء فى مُقدمة خشبة المسرح (فى البروسينيوم Proscenium). أحياناً كان الغناء يجري أمام كمبوشة الملقّن . وكان من السهل ملاحظة مرض فيوليتا ، وأنها تبذل جهداً لكى تتماسك حتى تبدو مرحة سعيدة. إنها تتحدى المرض ، وتتحدى قَدَرها أيضاً مثل هذه المظاهر والسيماء Aspects تبقى طويلاً فى نفسي. كثير من المخرجين لا يستطيع مجاراة أفكاره ومن ثَمّ تحقيقها على مستوى واحد مع الموسيقى . ومع ذلك فهُم يُطلقون عليهم مخرجون تقليديون محافظون . لقد أغرق مخرجو

المسرح والسينما فن الأوبرا. وهُم يُسمّونهم الآن - وبكل الفخر ! ! - مخرجون أوبراليون روتينيون . والحقيقة أن هؤلاء المخرجين ليس لهم علاقة من قريب أو من بعيد بفن الموسيقى . فمثلاً هُم لا يعرفون معني البدء بالآريا كتمهيد لمشهد الأوبرا . ومن ناحية أخرى تُضايقهم فرقة الأوبرا التقليدية، والتي ينتمي إليها النوع الأوبرالى فى الأصل . فالفرقة الأوبرالية مثل اللقطة السينمائية أو التصويرية البطيئة المتجمّدة ، حيث يقف الحدث فجأة ، ويخرج الإحساس الداخلي ثم يتبع الانعكاس Reflection كالصورة المنعكسة فى المرآة. لا يريد أحد من المخرجين تقبل هذه الصورة كخاصية من خصائص العرض الأوبرالي . إذ ساعتها يتجمد الممثلون على خشبة المسرح ، ثم يجري الغناء لعشر دقائق تقريباً. فبعضهم لا يُحس بهذه اللحظة ، فيلجأ إلى استعمال مشهد حركي (كريوجرافي) لملء الفراغ - وما هو بفراغ من كل الوجوه .

كما يحدث أحياناً ، كما فى أوبرا ريجوليتو أو أوبرا ترافياتا ، فى افتتاحية الأوبرا ، أن يرفعوا ستار المقدمة ليُقدموا مشهداً صامتاً (بانتومايم Pantomime) أو أية وجهة نظر بصرية يشرحون فيها موضوع الأوبرا . فتأتي مثل قشر البندق لا فائدة منه ولا طعم له علي الإطلاق . لا أُعمّم بأن كل مسرح أو كل مخرج على هذه الحالة البائسة .

يعمل الآن فى فرانكفورت واحد من المخرجين الألمان الكبار بيتر باليتش[١١٨] الذي كان مديراً لمسرح اشتوتجارت . كانت أول أوبرا يُخرجها بعد المسرح هي أوبرا (سوناتا الأشباح) المأخوذة عن دراما استرندبرج A . Strinbberg . قد عمل

معه ألبرت رايمان Albert Renann زميلاً للإخراج . كنت أنا أيضاً من العاملين بهذه الأوبرا . كانت الموسيقى من النوع المُعقّد . مسرحية من ذات الفصل الواحد بلا استراحات . وكان باليتش يعرف مقدماً ماذا يريد ؟ لم يكن متردداً فى أفكاره أو رؤيته . لكن كان يستمع لكل نصائحي الموسيقية(باليتش مخرج متخصص طوال حياته فى الإخراج الدرامي بمسرح البرلينر انسامبل - المترجم) . فهم ملاحظاتى الأوبرالية الطابع بأنه من غير الممكن الغناء غير الظاهر أمام الجماهير (من خلف الستار أو المنظر مثلاً - المترجم) ، حتى لو أوقفنا على المسرح عرّيفاً أو مُرشداً للغناء بدلاً من المغني الأصلي . لأن ذلك يقضي على الاتصال، فلن يسمع الجمهور كلمات الأغنية ولو كانت الموسيقى عالية ، فانه لن يسمع الغناء نفسه . انتهينا معاً إلى عرض رائع . مع أن هذه الأوبرا كانت تُمثل كدراما مسرحية فى وقت واحد فى كل من برلين وهامبورج . وبصورة عامة وخاصة ، فالمخرجون المسرحيون أو السينمائيون ليست لهم أية دراية بمعني (المتطلبات البيولوجية للغناء) . ولا بأن الصوت فى حاجة إلي تكئة أو مُعين أو دعامة Brace. فى أوبرا (نابوكّو) وفي أشهر وأصعب آريات شخصية (أبيجيل Abigail) أراد المخرج مرة أن تُغنى الشخصية الآريا وهي مستلقية على إحدى الأرائك. هذا ليس إخراجاً . معنى ذلك أن أُوقف المغنية مثل وقفة الخادمة أمام سيدها . لكن المعنى هنا فى (الوضعية) البيولوجية السليمة التي تسمح للمغنية بالغناء وهى واقفة فى راحة وطبيعية .

س : لذلك كان جوزيبي باتاني على حق حينما ذكر أنه مادام أن الموسيقى هي العامل الأول فى الأوبرا ، فإن قائد الأوركسترا هو أحسن من يفهم الموسيقى . .

حاجاتها ومتطلباتها . وهو أقدر من يُخرج عرض الأوبرا . وبذلك فلا حاجة إلى المخرج .

ج : أنا لا أقبل هذا الرأى الذى يدعو إلى الاستغناء عن المخرج فى الأوبرا . هناك من بين قُواد الأوركسترا من يُخرجون . فكارايان Karajan ليس ماكس راينهاردت Max . Reinhardt . هو قائد للأوركسترا عبقري لكنه مخرج متوسط . ومع ذلك فهو يُخرج الأوبرات . لماذا ؟ لأن بحوزته مصمم مناظر جيد يُعد له كل متطلبات وشكل خشبه المسرح ، حتى يتوافق وينسجم كل شيء على الخشبة ، ولتكون الحالة العامة للأوبرا مطمئنة متفائلة . فمثلاً الكورال، لا يستطيع أن ينهض من جلسة يجلسها أو وضعية قد اتخذها (بحسب توجيهات الإخراج طبعاً - المترجم) إلا إذا كان غناؤه قوياً ويتناسب مع الحركة البيولوجية للنهوض والاستقامة . مع أن كثيرين لا ينتبهون لمثل هذه القواعد الأساسية . إن من أكبر مشكلات أوبرا (لوهنجرين) أن كورال البجعة يُغنى وهو يعطى ظهره للجمهور ، يُغني ليتجه الصوت إلى مؤخرة خشبه المسرح . وذلك لأن النهر فى المنظر المسرحى فى أوبرا خلفية خشبه المسرح ، ومن هناك يظهر لوهنجرين . عندما عملت مُدرباً للأوبرا بودابست كنتُ وجهّ التدريبات الموسيقية للكورال بقطعة خشبية من جذع شجرة . كان فيلاند فاجنر هو أول مخرج يضع الكورال فى مقدمة خشبة المسرح ليجعل الغناء فى مواجهة الجماهير . وعندما سُئل لماذا بالذات فى هذا المكان غير المألوف فى هذه الأوبرا ؟ والنهر فى خلفية الخشبة ، وكذلك البجع يسبح فى النهر الذي فى الخلفية ، أجاب : " البجع هناك . لكن المغنيين يرونه من هنا ، من الأمام " . وهذا تفسير بسيط ورائع . وأنا أثق فيما قال .

س : أظن أنه من الممكن قبول تفسير وجهة نظر فيلاند فاجنر فى هذه الجزئية . لكن ، ماذا يحدث فى حالة الإخراج الواقعي ؟

ج : أولاً ماذا نفهم من تعبير (الواقعية) هذا ؟ لقد انتهى الآن أسلوب فلزنشتاين . ومن غير المعقول حالياً الإخراج بأسلوبه أو بالطريقة التي كان يُخرج بها . فالأساليب فى الفن عادة ما تتغير كل عشر سنوات . طبعاً ليست عشراً على وجه التحديد . قد تكون تسعاً وقد تصل إلى خمسة عشر . كما أنه من الممكن استمرار أسلوب مع ظهور الأسلوب الجديد الوافد . فمثلاً نيكولاوس لانوف واحد من أبرز المخرجين المعاصرين (وهو مخرج مسرحي وسينمائي أيضاً) ، لم يُحدّد أسلوباً واحداً فى إخراجه لأوبرا (الحلقة) ، لكنه خلط كلاً من الأساليب والعصور . . من الأسلوب الألماني القديم وحتى العصر المتأخر Kruppe . وحسبما وكيفما وأينما يتوافق مع المضمون الدرامي . طبعاً يمكن النقاش فيما فعله ، لكن ما فعله كان مُثيراً للغاية . هناك طرق عديدة فى الإخراج . لكن هل توجد حدود إخراجية تسير بعدها الأمور إلى أن تفقد الموسيقى المضمون الدارمى لها ؟ طبعاً تختلف الآراء عند هذه النقطة .

عند إنتاج أوبرا من الأوبرات فى الماضى ، كانت المناقشات الفنية تدور حول الحصيلة الموسيقية والناتج الغنائى . أما اليوم فالمناقشات تدور حول خبرات المخرج ، سواء كانت إيجابية أم سلبية . من الطبيعى أن الوظيفة الأولى للأوبرا هي الموسيقى . . هذه الموسيقى التى تُرى اليوم مقهورة فى الخلفية وفرعية فى العرض الأوبرالى . وفي هذا أرى كل الخطر .

س : هل يُمكننا اعتبار الفن الدرامى الغنائى فناً للفكر والأفكار ؟ أى هل تتصل الجزئيات فى العمل بعضها بالبعض ؟ بمعنى إذا كان مونسيرّات كاباللى

Monserrat Caballe يُغنى عليـالمســرح ، فـإنه لا يُهم المتـفـرج تمثـيل بقـيـة الشخصيات . فإذا ما كان كارايان يقود الأوركسترا ، فإن النظرة إلى الإخراج لا تكون فى المقام الأول بالنسبة للمتفرج . فإذا ما أخرج كبفر ، فلا تُهم ساعتها فرقة الأوبرا إذا كانت متوسطة المستوى .

ج : هذه هى الحقيقة . وهى أن المخرجين لا يفضّلون العمل مع نجوم الأوبرا الكبار . فالنجم قد يقف أو يستهويه مكان غير الذى حدده له المخرج ، أو لا يُغنى إلى الخلف وظهره للجماهير لعدة لحظات . فقد يحجبه ذلك عن جماهيره التى تشتاق إلى رؤية وجهه أثناء الغناء . لكن ليست هذه قاعدة . فدومنجو مثلاً يعمل بكل التعاون مع المخرجين الكبار ، وبافاروتى بأقل تعاون منه . كما أن المخرجين الكبار ليسوا على شاكلة واحدة . إخراج كبفر بموسيقى جلوك Gluck أوبرا (إفجنيا Iphigenixa) فى اشتوتجارت . كان عرضاً عصرياً مثيراً ، أدّت دور البطولة فيه النجمة كاترينا ليجندا Caterina Ligendza. ومع ذلك فقد امتثلت امتثالاً رقيقاً لكل ملاحظات المخرج.

س : ماذا يعنى الإخراج العصرى؟ فكل تفسير غير مألوف هو عصرى .

ج : أخرج أيضاً فى اشتوتجارت المخرج أخيم فراير . قدّم أوبرا (الصياد الساحر) التى أثارت مناقشات طويلة . كانت السيطرة هى الصفة الغالبة على العرض لأنها عاصفة الجحيم أو الفردوس المفقود عند ملتون Pandemoium. بطل قوى من القرن العشرين . جندى يطعن رضيعاً بطريقة آلية . تحكى الأوبرا عصر الصيد الألمانى على هذه الصورة من الغناء الجماعى ، حينما تتعانق أذرع

جماعة الغناء . وهو نفس ما فعله بونيل فى اشتوتجارت عندما أخرج أوبرا (فجر الأرباب) مُستعملاً نمط القُرصان الألمانى Viking ولا يُحب الألمان مثل هذه المشاهد ، فهُم لا يفهمون النكتة جيداً كالإنجليز . كما لا يحبون أن ينتقدهم أحد أو يسخر منهم أحد . من وجهة نظري الشخصية فالمثالان نموذج جيد وإيجابي على الوظيفة الإخراجية فى الأوبرا . أحسن بكثير من المتناقضات فى أوبرا (فيدليو) التي قُدت فيها الأوركسترا منذ فترة وجيزة . أخرجها ليوبيموف . وقد غيّر من العرض الأصلي على طول الخط . فبعد المشهد الانتصارى الكبير للكورال (C-Major) ركّب المخرج مشهد الافتتاحية الثالثة لدور ليونورا . وهى موسيقى درامية وقاتمة فى الوقت نفسه . وفي نفس الزمن يهبط الأسرى إلى السجن ومعهم ذووهم وأسرهم . . السيدات اللاتي ينتظرن أزواجهن أو أولادهن عبثاً يوقدون الشموع . وينتهي العرض بمشهد (ريكويمي Requiem) [١١٩] جنائزى . بذلك أراد ليوبيموف أن يقول إن الشعور بالنشاط والخفة Euphoria التي ظهرت بعد الثورة الفرنسية ، والتي ظهرت فى أوبرا بيتهوفن (يقصد الأوبرا الوحيدة التي كتبها بيتهوفن بعنوان فيديليو فى فصلين اثنين لأول مرة عام ١٨٠٥، ثم فى شكل ثان بعد تعديلها فى عام ١٨١٤ م حيث تم عرضها فى فينا - المترجم) . لا يمكن قبولها أو تحقيقها اليوم ، لأنها لم تعّد صالحة ولا مستساغة لروح العصر الآني. أما عن الأسرى السياسيين ، فدائماً ما كان هناك الكثير منهم فى كل عصر ، وسيبقون كذلك فى العصور القادمة . فشخصية فلورستان Florestan تتحرر، لكن شيئاً لا يتغيّر. ومن الواضح أن بيتهوفن لم يقصد هذا التفسير. وإذن فإن الحق كل الحق مع كل المُعترضين ومع الأصوات المناهضة لكل تغيير يجري . كذلك نجد الحق - من جانب آخر - مع المُنادين بكل ما فى العرض القديم من أهميات .

والسـؤال المهم الذي يفـرض نفسـه الآن هو : هل بالإمكان المسـاس بـأوبرا (فيديليو) التي كتبها بيتهوفن ؟ الحقيقة هى أنه عندما يتحرج العرض - كما يضع الإنسان عدة نقاط أو علامة استفهام فى مقام أدبى - ثم يغمر الظلام خشبة المسرح ، فإن الصالة تبقى حيرى بلا نصيحة . لكن هذا الموقف لا يبقى إلا لحظات قصيرة تقع فيها الجماهير تحت إطار التأثير . والموقف فى وصوله إلى عُمق هذا التأثير لا يجد فكاكاً من الانفجار ، الذى يُمثل النجاح فى النهاية . طبعاً مثل هذا التأثير قد لا يُشبه ما أراده بيتهوفن تماماً .

س : إذن علينا أن نُقرر الآن . هل نعتبر الأوبرا الكلاسيكية من نوع الفَتَشْ Fetish أو البُدّ (البُد : هو شيء كانت الشعوب البدائية تعتبر أن له قدرة سحرية على حماية صاحبه أو مساعدته ، أو هو الولع والتعلقّ الشديد - المترجم) . وإذا افترضنا ذلك ، هل نصيح بأن تزويراً وغشاً ؟ أم نُسلّم بأننا حصلنا على خبرة مسرحية . لكن لنضع بين قوسين أن هذه ليست أوبرا بيتهوفن ؟

ج : إن أحد خصائص الأوبرا أنها تستطيع أن تتجدد . فى الماضي كانت أوبرا (الفيجارو) تُمثل كعمل إبداعى ناعم رقيق من عصر الباروك . ثم أصبحت تُمثل علي أنها عمل ثوري . واذن فالتفسير يُغير فى كثير من الأمور الهامة . لكن ليس معنى ذلك أن نوقف الأشياء علي رؤوسها . شاهدتُ أوبرا (الفيجارو) بإخراج بيتر زاد يكّ Peter Zadek . وأستطيع أن أقول - بلا أية مبالغة - أن هذا العرض كان أكثر العروض بكائية فى حياتي . لم أكتشف أي غرض فيه أو أي هدف منه غير مضيعة وإزعاج الجماهير ، ولا شيء غير أن تُحملق الناس فى عجب Epatez Les Bourjeois فى عرض الأوبرا . وزاديك مخرج مسرحى

مرموق. احتفل التقليديون المحافظون كالمسعورين من شدة الهياج . مع أن خشبة المسرح لم تكن أكثر من أسلوب بهلوانى رخيص . ضربٌ بالقدم فى مؤخرة بعض الشخصيات . وباختصار شديد كان العرض صورة من صور المسرح الشعبى الساذج . مثلاً فى مشهد الحديقة ، يبرز ثعبان حقيقيى . وعندما تصرخ شخصية بازيليو Basilio رُعباً وهلعاً يتفجر الموقف . مثل هذه الألاعيب لا تقبلها أوبرات موزارت على الإطلاق . كما يمتلىء الفصل الأول بأصوات رعوية كثيرة (أصوات رعاة) . وهذا هو عالم (فيجارو وسوزانّا Figaro , Susanna).

ويُصوّر الفصل الثانى عالما جديداً عند موزارت . عازفو الكلارينيت ، والنبيلة سيدة من الطبقة الراقية شخصية متغطرسة شامخة . ماذا يفعل زاديك ؟ تُرفع الستار فى الفصل عن شخصية على المسرح . شخصية بدينة فاترة الشعور Apathetic، مجنونة تُغنى على هذه الآريا الجميلة . فى نفس اللحظة أقول هنا إن ذلك غير مناسب للبارتيتورا ولا يتلاءم معها . هناك تعبير لدى المخرجين، وهو التنقيط التضادى مع المنظرية . وفيه يقولون بأنه لا بد أن يحدث تضاد ما فى الحكاية أو القصة على خشبة المسرح . تضاد مع ما يُقدمه ويعزفه الأوركسترا من موسيقى . لكن ذلك تبرير وخدعه لا أستطيع قبوله أو فهمه .

س : لننظر الآن إلى قائد الأوركسترا من جانب آخر . أنت مثلاً كيف تستطيع تحقيق موسيقاك وإيصالها إلى الجماهير فى دار أوبرا اشتوتجارت ، فى حالة تضادكم أو اختلاف وجهة نظركم مع المخرج ؟

ج : دخلنا حالياً فى تجربة جديدة فى دار أوبرا اشتوتجارت بعد عهد سلفيو فارفيسو Silvio Varviso الذى كان مديراً للموسيقى فى الأوبرا ، والذى كان

مخرجا مسرحياً ممتازاً . جاء إلى مسرحنا شاب موسيقي ممتاز من أمريكا ، هو دانيس راسيل ديفيز Denis Russel Davies لم يقدم غير أوبرتين اثنين تاريخه الأوبرالي . وهو يفهم كثيراً فى الموسيقي الحديثة . ليس له تاريخ قديم أو ماض فني طويل . ولذلك فقد استحسن عرض أوبرتي (الصياد ، الفيجارو) لنفس الأسباب التي ذكرتُها عن شخصيته وماضية الفني القصير . مع أن مدير الموسيقى أحضره ليقول رأيه فى صراحة ودون تحيزّ لنا . من هذه الحكاية يمكن استبيان التجربة الجديدة أو الموقف الجديد فى مسرح أوبرا اشتوتجارت . ويتحدد الجزء العام من السؤال ، فى أنه طالما أن وجهة نظر المخرج تُعد مبكراً قبل العرض بعام تقريباً ، أثناء فترة الاستعداد ، وكذلك تصوّر المناظر والأزياء، فإذن هناك وقت للمناقشة . وعليه فليس من القاعدة أن تنفجر خشبة المسرح إذا ما مدّ المخرج ذراعه إلى أعلى قائلاً : " الوقت متأخر الآن ولا يُسمح بالتغيير أو التبديل فالعرض على الأبواب " . إذ فى مثل هذا الموقف لا يجب أن يتحمل قائد الأوركسترا المسئولية . لكن مدير دار الأوبرا الذى كان يجب عليه مناقشة كل أمور العرض المسرحى من الألف إلى الياء مع المخرج ، هو الذي يتحمل المسئولية . إن حرية الفن لا تعنى أبداً أن يفعل المخرج ما يُريد . من الطبيعى أن من حقه الابتكار والتفكير بمفهوم ذاتى خاص به ، لكن إذا أراد أن يعرض مشهداً من مشاهد التجرد والتعرّى (الاستربتيز Striptease) لتخلع شخصية نسائية ملابسها أمام النظارة قطعة قطعة فى أوبرا فيديليلو مثلاً ، فيجب أن نقول له فوراً: ليس لما تفعله أى جدوى . وبعدها ، فإما أن يُغيّر المخرج من مفهومه ، أو يأتيالبحث عن مخرج جديد آخر . ولا يتعلق هذه بالمناقشات أو الحوارات التى يُجريها قائد الأوركسترا مع المخرج حول الشئون الموسيقية. فكلما كانت هذه

الحوارات مبكرة ، كلما أخرج المخرج ما فى جعبته من أفكار . كانت هناك فضيحة كبرى فى هامبورج . كان من المقرر أن يُخرج المخرج النابه (يوهانز شاف Johannes Schaaf) أوبرا (ريجوليتو) بمجموعة من كبار المغنيين والمغنيات ، من بينهم أعظم باريتون عالمى معاصر (ليونوكيّ Leo Nucci) فى جلسة التدريب الأولى بسط المخــرج تصّــوره العــام للأوبرا . من بينه أن المنزل الذى يسكنه ريجوليتو مع (جيليدا Gilda) ليس منزلاً لكنه قفصاً فقد أراد بذلك التعبير رمـزياً عن العبـودية . عندها وقفت نوكي وقالت فكرة رائعة ، لكنها لا تصلح معى. وكانت المشكلة . وكان علىّ ادارة الأوبرا بعدها أن تُقرر بقاء واحد من الاثنين . . المخرج ؟ أو المغنيـة نوكي ؟ لكن المسـرح صوّت بجانب رأى نوكى ، ونسى تصوّر شاف . ثم حصل المسرح علي مخرج آخر من نورنبرج Nürenberg. وقد أخرج هذا المخرج عرضاً عالياً حقاً بلا أية مفهومات أو تصوّرات . أحياناً ما تحدث مثل هذه المفاجآت ، كما يحدث أحياناً أن تتغيّر إحدى المغنيات ، لكن يبقى المخرج.

وطالما نحن نتحدث عن أوبرا (ريجوليتو) فدعنى أذكر أننى قُدتُ الأوركسترا قديماً فى هامبورج عندما أخرج الأوبرا فلزنشتاين . لم تكن عنده مشكلات على النحو الذى سبق ذكره . لكن كانت هناك مشكلات من نوع آخر . يُمثّل أسلوب فلزنشتاين الواقعية المحافظة ، وهو يتجه فى إخراجه ناحية فن الأداء التمثيلى على طريقة استانسلافسكى . عمل بديكورات ومناظر طبيعية وأخرج بمستوى رفيع حقاً ، وبزخم كبير من التدريبات الفنية . ولما كان فى مفهومه تحقيق العمل فى حركة مسرحية دقيقة ، فقد أبطأ فى التمبو . حقّق غسيل مُخ حقيقى حتى فقد المغنيين والمغنيات أحاسيسهم الذاتية تجاه التمبو الطبيعي الحقيقى . فمثلاً

فى الفصل الأول توجد الآريا المسماة (آريا القُفاز) التي يقف فيها النبيل طويلاً بين أغنية مرة ،وبين أغنية راقصة مرة أخرى . بينما رأى فلزنشتاين أنها أغنية واحدة ، أو هكذا اعتبرها . تبع فيها تمبو بطىء لدرجة مُميتة ، نتيجة أفكار التمثيل والحركات التى كان الموقف الدرامى يدعو إليها . وكان على المغنى التينور المسكين أن يحتمل التدريبات. فالآريا وسط هذا البطء الشديد غير معقولة وبذلك تعثّر غناؤه . لكن ماذا كان عليه أن يفعل؟

أحياناً أُخرى ما يهرب المغنيون والمغنيات من مواقف شاذة على هذا النحو . حدث ذلك فى فيرنزا بإيطاليا عندما أخرج ليوبيموف نفس أوبرا (ريجوليتو) . جُن جنون نجوم الأوبرا ، واضطر المسرح إلى الاستعانة بفنانين أوبراليين من الدرجة الثانية غمرتهم سعادة كبرى أن يصعدوا على خشبة مسرح أوبرا فيرنزا . واستطاع ليوبيموف أن يحقق أفكاره معهم . والحق يُقال أن مثل هذا الأحداث ذات المشكلات المُتعددة هى التى تجعل الأوبرا أكثر إثارة وتوهجا . فى الماضى عندما كان يقول زوج لزوجته لنذهب إلى أوبرا ريجوليتو هذه المساء . فإنه كان يعرف مُقدماً أنه سيشاهد ديكوراً فخماً ، وقاعة رقص مُزينة بالأنوار المتلألئة.. وهكذا أما اليوم فقد تغيّر الموقف تماماً . منذ عدة سنوات قليلة قُدمت أوبرا (البستوني - Spade فى ورق اللعب - الكوتشينة) والمعنونة Pikk Dáma فى فيينا . وكاد هرمان Hermann أن يُطلق رصاصة على رأسه كما فعل تشايكوفسكي فقد جُنّ بالعمل كقطعة من القطع الأدبية النفسية عند بوشكين . كانت رؤية المخرج أن تُمثّل الأحداث بطريقة الاستدعاء عن طريق شخصية

هرمان فى بيت المجانين. فمثلاً فى أحد المشاهد التى تُمثّل قاعة من قاعات الرقص ، كان هناك ساحة مقابر بدلاً منها . ومن المعروف أن جماهير الأوبرا فى فينا هى جماهير محافظة تحترم وُتقدّس التقاليد . ولا تقبل بأى حال من الأحوال تبديل منظر أو مشهد لقاعة الرقص بمكان للرعاة ، سرعان ما تكتشف صف المقابر على مقربة منها . لم ينجح العرض الأوبرالى، مع أن المغنيين كانوا على درجة الامتياز ، ومن بينهم فلاجيمير أنتلانتوف Vlagyimir Antlantov .

منذ ثلاثين أو أربعين عاماً ، ولا أقول فى القرن الماضي ، لم يكن بالإمكان مطلقاً عرض مثل هذا التفسير على مسرح دار الأوبرا . فى عهد فاجنر حاولوا تسجيل ملاحظات فاجنر فى المناظر لحمايتها من التبدّل والتغيّر كحق مُسجل Patent Right . بل لقد أراد فيتزنر Pfitzner إصدار قانون يمنع التغيير فيالمناظر المسرحية والديكورات . مُثلت أوبرا (فارس الزهور) لريتشارد اشتراوس بديكور (ألفرد روللر Alfred Roller) لسنوات طويلة وسط مناظر ثابتة الشكل واللون والمكان علي خشبه المسرح وكان يكتب بكل الانضباط مكان الشمعدان علي المسرح . لكن مما لا شك فى أن فيلاند فاجنر كان أحد الرواد الأوائل فى التغييرات الطليعية فى مهرجان بيرويت ، وترجع اليه العبارة الشهيرة والتي جاءت علي لسانه تقول " بعد اختفاء الأوركسترا عن العين أثناء العزف ، أريد أن أشهد اختراعاً لاختفاء خشبه المسرح " والمعني هنا يُشير إلي التركيز الداخلى الذى يتوق إليه فيلاند على خشبه المسره. فى الفصل الثانى من أوبرا (تريستان) لا يحتاج الأمر إلى مناظر أو ديكورات. وفي مهرجان بيرويت أقام بونيل شجرة هائلة الحجم وسط خشبة المسرح ، كانت بمثابة البديل للإضاءة المسرحية. تتمتع الإضاءة اليوم بثراء وإمكانيات واسعة ، ويمكن بواسطتها الوصول إلى كل

ما يخطر على بال ، وبغير ازدحام على الخشبة فى غير طائل . كان هناك عصر فى ألمانيا أطلق عليه لسنوات (العَجَبّ الإقتصادي). عندما لم يجد الألمان أين يصرفون دخلهم القومى السنوى . ولذلك فقد أنشأوا دور أوبرا فى كل مدينة صغيرة . مثلاً فيريف (روهر Ruhr) الذى لا يبعد أكثر من ربع ساعة من هنا بالترام . فى جلسنكيرشن Gelsenkirchen، فى إسّن Essen وكرافلد . فلكل مدينة من هذه المدن الصغيرة جداً أوبرتها الخاصة . وكلها دور أوبرا ذات معمار حديث . كما جهزوا المسارح والأوبرات الكبيرة بأحدث وسائل التقنية الفذة والمناظر الثرية والأزياء غالية الثمن من الحرائر والقطيفة . مئات من باروكات الشعر المتنوع وجلود غالية فى الرفاهية فى كل مسرح . وكلها من أصناف باهظة الثمن. كان على حق هذا الذى ذكر أنه فى أعقاب الحرب العالمية الثانية كان المسرح جيداً عندما كانوا يبحثون وسط الأنقاض عن بقايا الديكورات لإعادة ترميمها على خشبات المسارح . ولم يكن ذلك هو المهم، بل كان الأهم منه هو انتباه الجماهير إلي ما هو أثمن وأبقى . . إلى الموسيقي ، وإلى الحركة ، وإلى التركيز على فن الأوبرا .

منذ عدة سنوات قُدتُ أوبرا (حكايات هوفمان) فى أوبرا ميونيخ بإخراج (أوتو شَنْك Otto Schenk) ، وديكورات مصمم ديكورات كارايان جنتر شنايدر سيمسن Gunter Schneider - Siemssen الذى أنهي ديكوراً باروكياً فضفاضاً فخماً . كتب أحد النقاد يقول : " الآن مرة أخري يجب أن نتعّود علي قبول أسلوب الدليل وكتاب الإرشاد السياحي Baedeker . هذا الدرس الذي تعلمناه عن فينيسيا وعن الديكور الداخلي للحجرات " . تباكى النقاد على الأيام الخوالى حينما كانت خشبة المسرح فى دار الأوبرا تعمل بالوسائل والأدوات الأولية

البدائيـة . وكان سبب ذلك هو هذه الفخامة والترف والرفاهية Luxury التي بدت فى الأسلوب المبالغ فيه فى بصريات ورؤيا خشبة المسرح ، والذى قد يشدّ عيون المتفرجين أحياناً .

س : تتحدد الصورة أكثر ، إذا لم يكن ذلك أسلوباً مُتبعاً فى كل العروض . إذ من المعروف فى الأوبرا أن موسيقي الأوبرا تستحوذ على صورة من الصور الدرامية تختص نفسها بها ، والتي تحاول فيها خشبة المسرح تجسيد هذه الصورة بعد تحليلها . ذكر بيتر بروك عندما تحدثتُ إليه فى سلسلة الحوارات هذه أن الذين يُكوِّنون الأوبرا ليست عندهم أية أحاسيس نحو الصورة فى حالات كثيرة . فمن وجهه نظره أن الصورة التقليدية أو عدم التصويرية Unpictorialism شيء مُمل ، لأن انتباه المتفرج يكون فى حالة سياحة ومغامرة.

ج : من الضرورى أن تكون لصورة خشبة المسرح وظيفة ما . إن المقارنة عند بروك غير متطابقة تماماً . فصورة خشبة المسرح الفاقدة للوظيفة أو الهدف تبدو كشرح قصة من القصص . وهو ما لا أحبه كثيراً . إذا ما قرأ الإنسان شيئاً، فإنه سرعان ما تتلاحق صور سينمائية فى رأسه . مثلاً ، عندما يكتب توماس مان Thomas Mann عدة صفحات طويلة عن شخصية من الشخصيات عنده . فإنه يُفصل حتي أدق الأمور . هذا الشيء المكتوب يراه القارىء صوراً فى مخيلته. وإذن فهو لا يكون بحاجة بعد ذلك إلي أن يرسموه له . وهذه خطأ من أخطاء التليفزيون الذى يلاحقنا على الدوام بالصورة . وبهذا تصبح مخيلاتنا فقيرة ومسكينة .

س : وهذه هى مُخاطرة الفنون . فإذا ما استمع الإنسان إلى إحدى الأوبرات،فإنه من الطبيعى أن تظهر أمامه صورة ما . كما أن صوراً أخرى تظهر

وتتراءى ، كلما كثرعدد المستمعين . فإذا ما عرضوا أوبرا بصورة واحدة ذات حقيقة موضوعية Objective فإن المتفرج ساعتها إما أن يقبلها أو يرفضها .

ج : أريد أن أُضيف حقيقة أخرى ، ألاحظها فى الجيل القديم بصفة خاصة. هناك من يتذكر بالتأكيد فى أيام شبابه عرض أوبرا (فاوست)[١٢٠] ، ويتذكر مشهد الكنيسة ومارجيت Margit راكعة عند المذبح أمام تمثال (المادوناً Madonna) السيدة مريم العذراء . فى تلك اللحظة يظهر مافيستو Mefisto، وتبدأ معه الموسيقى . وبعد ذلك بعدة سنوات ، يشاهد واحدٌ من ذلك الجيل القديم فاوست العصرية ، بلا مذبح ، ولا تمثال للعذراء . من الطبيعى أن يُحس بخيبة الأمل .

س : هناك أيضاً نقطة أخرى ,وهى احتمال وجود جماهير كبيرة للأوبرا من الشباب الذين لم يتعودوا هذا التقليد . إذ ليس لهم باع ولا خبرة بهذا الشكل الفنى ؟

ج : إن أغلب المتحمسين لعرض أوبرا (الفيجارو) عند زاد يك ، وأوبرا (الصياد الساحر) للمخرج فراير كانوا من بين الشباب الذين يجهلون أي شيء عن المقارنة ، والتي لم تكن حتى فى مقدراتهم وتقديرهم . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى ، فإنهم لا ينزعجون إذا ما شاهدوا شخصية تدفع بقدمها شخصية أخري فى المؤخرة . لم يندهش هذه الشباب المتفرج فى أوبرا زواج الحلاق - التي قدمناها غناءً وتمثيلاً بالألمانية - عندما أعدنا كتابة الريسيتاتيفو Recitativo فى صورة مدنية Civil وبلغة فجة ، وبتعليقات حوارية تخرج فى دار

الأوبرا مثل " ملعوب ، أُحبك موت " . يقول الكثيرون أن موزارت قد استعمل هذه العبارات . وهذه حقيقة . لكنه لم يستعملها فى الأوبرا أبداً . هذه الفروق تبدو مقبولة ، بل ويعتبرها كثير من المشرفين علي المسارح أن المخرجين بمثل هذه التعبيرات الفجة يلجأ ون إلى إطالة عمر الأوبرا . ولا يجب أن ننسى أن غالبية مشرفى المسارح والمديرين هم من المخرجين مثل جوتز فريدريش ، يواخيم هرز، هاري كبفر ، كورت هوريس ، أوجست إيفاردنج . . . . الخ .

وهو ما يعني سيطرة كبرى . فمن وجهه نظرهم أن المخرج يجب أن يُعيد صياغة العرض من جديد ، فهو المنوط به تقديم البديل .

س : كثيراً ما يتعلل المخرجون بأن ما يُقدّمونه يحدث من واقع النص المسرحي. ذكرتم فيلاند فاجنر ونظريته عن مسرحه غير المرئي عندما ذكر بالنص " أريد أن أشاهد اختراعاً لاختفاء خشبة المسرح ". مسرح أقرع عار . فكرة أبسيردية تنزلق عن النهج الأكاديمي المدرسي . أضرب لك مثالاً آخر. أحدث المخرج الإنجليزى بيتر هول فضيحة كبرى فى مسرح كوفنت جاردن فى نهاية الستينيات عند إخراجه لأوبرا (تريستان وإيزولدا) وتحديدا فى المشهد الذى ينزع فيه تريستان الرباط من على جرحه، وساعاتها كان الدم ينهمر من الجرح. كان مُبرر هول أن فاجنر نص على ذلك المنظر. ومع ذلك فلم ينفذ المشهد بالسائل من الدم كما ارتأى المخرج ، لأن نوعا من الجماهير لا يستطيع قبول أو إحتمال مثل هذا المشهد، الذى تبدو فيه حادثة من أحداث الأوبرا فى صورة واقعية على مسرح الأوبرا.

ج: فى اعتقادى أن خشبة المسرح نفسها لا يمكن أن تكون واقعية بحتة، حتى لو كانت هناك خشبات مسرح طبيعى كما فى أعمال جرهارت هوبتمان [١٢١] أومـوريتس جيـجـمـوند [١٢٢] Gerhart Hauptmann , Moricz Zsigemond .
فالناس فى الحياة لا يتكلمون بالغناء. إن ما فعله فيلاند فاجنر- وبحسب تعبيره أسلوب القرص المُسطّح المدوَّر - Style of Disk قد عاش لعدة سنوات. قُدت أجمل أوبراته لوهنجرين منذ سنتين فى اشتوتجارت. فى الفصل الثانى للأوبرا أنزل على الديكور إضاءة زرقاء على السلالم فقط. وفى خلفية الخشبة ظهرت صور ولوحات الفانوس السحرى على شباك زجاجى من الطراز القوطى [١٢٣] كانت خشبة المسرح بسيطة ورائعة فى وقت واحد. كثيرون أرادوا تقليده لكن أحدا منهم لم ينجح. وفى رأيى أنه لو لم يمُت مبكرا لغير كثيرا من أسلوبه هذا. كان شخصية فاتنة ساحرة آسرة Fascinating تسعد كل السعادة بجلسات التدريب، حتى ولو لم تحقق الجلسة ما خططه من أفكار وخيال. وكان ذلك يسبب كثيرا من التمرد فى افتتاحيات عروضه. فالجماهير لا تقبل ما يعرضه فى صمت، أو تستحسنه فى سهولة فى المرة الأولى. لكنها سرعان ما تعود للعدول عن رأيها وتُجن به مؤخرا. فأوبرا (الحلقة) التى أخرجها (هول Hall) فى بيرويت لم تعجب الجماهير أبدا رغم أن شولتى جيرج Solti György قاد الأوركسترا فى العرض. ومع إنه لم يُحمل الأوبرا إخراجا عصريا مودرنيا -كما فعل سابقه تشيرو إلا أن الجماهير فى السنة الثانية تمردت. ونفس التمرد عانى منه تشيرو أيضا. ثم يتقلص تمرد الجماهير فى السنة الثانية لعرض الأوبرا. عندما قدمنا العرض لأول مرة بإخراج هول قيل إنه أعظم من عرض تشيرو. وكذلك استُقبلت سيمفونيات بيتهوفن فى عصره. كل واحد كان يقول عنها إنها

سيئة، وكم كانت السيمفونيات السابقة على بيتهوفن أعظم وأفضل. يجب التعوّ د على الإبداعات الجديدة الأولى، مع اعترافنا بوجود عفوية وتلقائية ذاتية Spontaneous عادة ما تعمل داخل الإنسان. لذلك يجب التعود على المقاومة والقدرة على الاحتمال. وعليه فلابد من قبول العمل الجديد على أى وضعية من الوضعيات. فهو ليس عديم القيمة من كل الوجوه. لنرى العمل مرة ثانية فلعله يقول فى هذه المرة شيئاً أكثر وأدق. تسير الموسيقى الحديثة على نفس المنوال، فبكثرة وتعدّد مرات الاستماع لابد للوصول معها إلى شئ نافع. وحتى المتخصصون، فإنهم غير قادرين على الاستمتاع بها من اللحظة الأولى، وإلا لكانت شيئاً سهلاً. حاول بوليه عرض مسرحية أوبرالية واحدة لمرتين.. الثانية بعد الأولى مباشرة ، لكن هذه الطريقة لا تصلح إلا فى العروض القصيرة.

س: هل يمكن للجماهير انتظار مشاهدة المرة الثانية؟ إذا هى لم تفهم من المرة الأولى الأوبرا المعاصرة؟

ج: قُدت أوبرا (شياطين لودون) لبندارتسكى فى اشتوتجارت. وقد حاول المخرج إعادتها لثلاث مرات فى هامبورج إنقاذا للأوبرا من السقوط. أخرج رينّارت العرض. ومع أنه كان رائعا إلا أن بعض الجماهير الألمانية كان تُصفّر أثناء العرض احتجاجاً. وقد ضايق ذلك بندارتسكى كثيراً. ثم سافرنا بنفس الأوبرا لعرضها فى الخارج .. فى فينا، برلين، ميونيخ، جنيف. لم تنفعل الجماهير كثيرا بالموسيقى. لكن الموسيقى خلقت جواً مُثيراً استند على فنى الأوبرا والدراما الموسيقية قبل أن يرتكز على الدراما كمسرحية، حتى فى الأجزاء التى لم تسمع فيها الجماهير أغنيات جميلة أو مقطوعات موسيقية رائعة.

س: من وجهة نظركم، ما هو أسباب نجاح الأوبرات الحديثة؟

ج: يتعلق ذلك النجاح بأشياء كثيرة . فمثلاً . . ما هى نوعية النسيج الذي يختاره المؤلف الموسيقىّ ؟ هناك مؤلفون يلجأون إلى الموضوعات التجريدية أو الموضوعات الفعلية . مثل هذا الاختيار للموضوعات لا يفيد كثير فى حالات الدرامات الجافة أو المُملة . ولهذا نجحت أوبرا فويتسك وكذلك أوبرا الجنود بإخراج زيمارمان ، والتي أعتبرها بعد فويتسك ثاني واحدة من أحسن الموضوعات الدرامية فى هذا القرن . أو مثلاً أوبرا عرس الدم لسوكولاي ، فهي أوبرات تتمتع بكمية وافرة من الدم وعصب الحياة . أستطيع أن أقرر أن الأوبرا ليست نوعاً عقلانياً Intellectual (وليُقرر العكس من يعرف ذلك). وهي هي نفس الأوبرا التي تكشف عن أن أوبرا فالستاف فردى - والتي نعتبرها قطعة عقلانية - تُعانى من النجاح الجماهيرى الشعبى الواسع ، إذا ما عقدنا مقارنة فى مستويات النجاح بينها وبين أوبرات أخرى ناجحة تمتلىء بالحركة وتعجُّ بالمليوديا العريضة ، وتتسلح بروح الحياة لفترة طويلة الأمد .

ثم هناك جانب آخر . فليست هناك حاجة على الدوام إلى الليبرتو الأدبي . إذ ليس من الضرورى أن يكون الكاتب فى مستوى بومارشيه . ولا من الأهمية أن يُكتب الأوبرا عن قصة رائعة أو عن درامة قوية . ذكر استرافنسكى فى أحد أحاديثه مرة قائلاً : " اليوم بالإمكان تكوين أوبرا ، لكن ليس على غرار (موسى وهارون)" والتى هى عمل عقلاني أيضاً . بل يمكن أن تكون على غرار أوبرا Cosi Fan Tutte التى كتبها دى بونتى لموزارت والتى اعتبرها موزارت نموذجاً دقيقاً للعمل الأوبرالى .

س: يبدو من حوارك حتى الآن ،أنك لاترى أزمة فى موقف الأوبرا الحديثة؟

ج: ولا بأية صورة من الصور . وأضيف فأقول : إن واجبنا أن نمثل أوبرات عصرية كثيرة ، حتى نعطى الفرصة للزمن ليبدو كالمصفاة. يُصفى بنفسه الدرامات الجيدة ليستبقيها. فالعصر الأخير يمكن تقديره بخمس سنوات كافية عند باندارتسكى.كان يمكن أن تمتد لعشر سنوات أو أربعين سنة. منذ وقت قصير عادوا للبحث عن أوبرا (كورن جولد Korngold -المعنونة المدينة الميتة)، والتى لاتزال الآراء مختلفة حولها حتى وقتنا هذا . ففى كل مساء هناك أوبرا جديدة ، وحوار مثير، وموسيقى مثيرة أيضا .قد لا تُعجب الإثارة كل واحد من الجماهير ، مثلما لا تُعجبهم موسيقى ريتشارد اشتراوس كتب رييم Riem حاليا أوبرا جديدة مأخوذة عن أشعار بيتر هاكس Peter Hacks باسم Die Hamlet Maschine مسرحية أوبرالية غريبة. لم يمض غير وقت قصير على عرضها فى مانهايم Mannheim . بينما أعدنا نحن فى اشتوتجارت تجديد أوبرا أودوزيمارمان Udozimmerman المعنونة Der Schuhu und Die Fliegende Prinzessin والتى سبق لكبفر إخراجها فى درسدن عام ١٩٧٦م. مرّ عليها الآن إحدى عشر عاما ولاتزال الأوبرا تصعد خشبات مسارح ميونخ، بيلفيلد Bielefeld، أمستردام Amsterdam. إذا لاحظنا تجديداً أو إعادة تجديد للأوبرات ، فإن ذلك يعنى علامة طيبة . أحياناً ما يرتفع الستار للمرة الأولى عن أوبرات عصرية كثيرة . وبعد ذلك لا يعيدون عرض الأوبرا مرة ثانية . تختفى الأوبرا وتسقط فى الحضيض . ويعنى هذا قيمة الاختيار والانتقاء . علينا أن نبحث وندقق فى العروض التى مُثّلت فى المجر بعد الحرب العالمية الثانية . أى هذه الأوبرات بقى قابلا للحياة ولاستقبال الجماهير ؟ وكم من هذه الأوبرات ما امتد إلى خارج الحدود المجرية؟ من السهل حصر كل ذلك .

س : مـاذا نفـعل، وهذا قَدَرُ الأدب الأوبرالى فى كل سنوات القرن العـشـرين، إذا ما استثنينا بعض الأوبرات الكلاسيكيـة الحديثة، بدءً من أوبرا فويتسك. هذه الأوبرات - كمـا تشيـر بذلك الحـقـائق والإحصـائيـات - لا تسـتـمـر إقـامـتـهـا فى الريبـرتوار، كمـا استمـرت الأوبرات الكلاسيكيـة فى القـرن التاسع عشر الميـلادى، وحتى أوبرا توراندوت.

ج : تماما، ولا حتى أوبرا بيلاس وميليزندا فى كرافلد Krefeld حيث تصعد هناك أوبـرات عصـرية كـثـيـرة. عـرضـوا أوبـرتى آريان Ariane، اللحـيـة الزرقـاء لدوكاس Dukas. وصـعـدت بيـلاس مـاترلنك على مسـرح الأوبرا ونالت نجـاحـا منقطع النظيـر. أذكـر لك مـثـالاً سلبـيـاً عن أعظم أوبرا عـصـرية (الأسـيـر IL Prigioniéro) لدالاّ بيكولا Dallapiccola. تحـتل هـذه الأوبـرا المركـز الأول للموسيقى، الذى احتلته أوبرا فويتسك فى ألمانيـا والنمسا. منذ وقت قـريب قُدت كونسرتاً إيطاليـا ثم سجّلتهُ الإذاعة بعد ذلك. بعد ذلك أُخبرت أن الذى سُجل هو التـسجـيل الأول الداخلى للأوبـرا (عـادة مـا يتم تسـجـيل البـروفـات كلمـا اقـتـرب العـرض الأوبرالى من الخـروج للجـمـاهيـر - المتـرجم). وأقـول إن ذلك كـان عـارا. فالفروق كبيرة بين الكوُنسرت والأوبرا.

س : أعـتـقـد أن حـوارنا جمع بين قضـايا مُـبشّـرة وقضـايا مؤسـفـة. لكن هل تعتقد أن هناك مستقبلاً جاداً للأوبرا ؟

ج : من حُسن الحظ أن ظهر هذه الأيام كتاب كورت هونولكا Kurt Honolka المتـرجم وعـالم الموسـيـقى المعـاصـر بعنوان "هل مـاتت الأوبرا ؟". ويجـمـع الكتـاب العـديد من الآراء الإيجـابيـة والسلبية من عدة وجهات نظر متعددة، جمعتْ آراء

متخصصين مثل الحوار المتفائل لأوجست إيفاردنج. هذا بينما نجد هونولكا ينحاز إلى الرأى السلبى المُلبّد بالشكوك والارتياب. فهو يعترض على درجة ومستوى المخرج الذى يُقدم على إخراج الأوبرا. لكنه لا يجعل هذا الاعتراض سبباً وحيداً على موت الأوبرا. فالأوبرا لا تزال تحتفظ بجماهيرها. وليس هناك ما يؤكد بأن هذه الجماهير من الطبقة العالية أو الطبقة المتوسطة الدنيا. فكثيرون هم الذين يرتادون الأوبرا اليوم. وبخبرتى أقول إنه يصعب تصنيفهم إلى فئات أو عقليات . طبيعى أن غالبية هذه الجماهير تحب وتهوى الأوبرات الكلاسيكية ، لذلك فجمهور هذا النوع كثير ويفوق الأوبرات العصرية وجمهورها. أما عن كتابة أوبرا فى القرن العشرين فهذه تضحية كبرى.

ولنتذكر أن المؤلف الموسيقى رويسينى Rossini قد كتب أوبرا حلاق اشبيليه فى أسبوعين فقط، وأن فردى - وهو واحد من المُصلحين الأوبراليين - انتهى من وضع موسيقى أوبرتى ريجوليتو وترافياتا فى وقت قصير نسبياً. وهذا ما لايمكن حدوثه اليوم بأي حال من الأحوال. قضى ريتشارد اشتراوس وقتاً طويلا فى كتابة موسيقى أية مقطوعة ألّفها. ثم لننظر مرة أخرى إلى أوبرا سالومى أو الكترا، والتى كانت البارتيتورا فى كل منهما (آلاتية Instrumental) أى (مصنوعة بطريقة تتفاعل وتتأثر بالآلات الموسيقية - المترجم). ولا أتكلم عن أوبرا فارس الزهور، وهى عصرية أيضا. لأن إلكترا ريتشارد اشتراوس هى حقا أعظم أوبراته إلى العصرية، والتى تملأها النغمية Tonality فى طريق مسارها من الألف إلى الياء. فالمؤلف الموسيقى المعاصر فى حاجة إلى سنوات طويلة حقا لكتابة موسيقى الأوبرا الواحدة. فما بالك بالجانب المادى ؟ أمامنا على سبيل

المثال أوبرا الجنود التى كتب زيمارمان موسيقاها. أنا أعتبرها واحدة من القطع الأوبرالية الفذة. يالها من بارتيتورا مُعقّدة ومخيفة . لا أتحدث عن التعليم والتدريبات التى تتطلبها لعدد من الأدوات والتجهيزات والعُدد. باختصار أقول إن كتابة أوبرا أو تمثيلها يحتاج إلى تضحية أكبر من ذى قبل. وقد يكون ذلك هو سبب الأصوات العالية التى ترتفع اليوم مُعلنة (موت الأوبرا). وأنا عادة ما أسعد لمثل هذه الأصوات، لأنها تجعلنى أختار الموقف الآخر. وهو أن الأوبرا لم تمت. فحالة أو حالتان استثنائيتان لا تجعل الإنسان ينحاز إلى الضد. وهو أمر يتشابه مع موقف رئيس الوزراء فى البرلمان عندما يطرح الثقة بالحكومة، لأنه يعلم تماماً أنه سوف يُمنح هذه الثقة. ولذلك يجب بين الحين والحين أن نقبل هذه الأصوات التى تُعلن موت الأوبرا، لكى نقول نحن: "كيف ماتت؟ إنها لا تزال تعيش".

فيشر آدم Fischer Adam

حاضر نوع من القرون الخوالي

- السؤال من المؤلف

دعني أبدأ الحوار معك بصفة الخبير الفنى لا بصفة قائد الأوركسترا الكبير . منذ عدة سنوات ذكرتم فى مقابلة صحفية أن الإخراج فى الأوبرا يشغل بالكم كثيرا، وأبديتم الرغبة فى إخراج أوبرا (فيديليو) على المسرح. ما الذى دفعكم إلى فكرة الإخراج ؟ وهل تم تحقيق رغبتكم؟

- الجواب... فيشر آدم

قائد أوركسترا عالمي ، أوبرا ميونيخ ، أوبرا هامبورج- ألمانيا .

لم أُخرج أوبرا حتى الآن ، وأظن أنني لن أخرج وأضيف أن الأسباب ليست فنية. فلاتزال لديّ التصورات التي يجب توافرها فى الإخراج الجيد ،وكذلك كيفية إقامة عرض أوبرالى ناجح من هذه الأوبرا أو تلك .لكنني تعلمت أن الإخراج ليس هو التصور فقط Concept إذ لا يكفي أن أعرف أين؟ ومن؟ الذي أدفع بهم إلي النشوة والابتهاج الغامر cstasy فى أوبرا فيديليو مثلا ، إذا لم أوفق فى تحقيقه على خشبة المسرح؟ الإخراج فى تسعين فى المائة منه (٩٠٪) ، نشاط عملي .. إعداد وتوجيه. فالعمل الحقيقى مع المغنيين يحتاج إلى أحاسيس سيكولوجية تظهر من الخارج على أنها شئ بسيط سهل ، والحقيقة أنه يصعب

تقرير الوسائل التي يجب إعدادها أو اعتمادها لتسمح لهذا المغنى أو لذاك أن يحقق تصوري ، ولا يتنازل أو يساوم فى نفس الوقت على تصوره الخاص أيضا. لم أتحدث بعد عن العمل المشترك مع الورشة وجهاز التقنية ، ولا عن الإضاءة أو المناظر والديكورات ، ولا عن السيطرة التي بيديها المخرج للإمساك بزمام العرض الأوبرالى كله. كل هذه الخطوات فى حاجة إلى تفكير وإعداد وتجهيز ، ولم أجده فى نفسى أو فى تكوينى الشخصى . فأنا رجل كثير النسيان ، وأقل حادثة نسيان فى الإخراج تؤدى إلى المصائب .

ماذا يحدث مثلا لو نسيت إصدار الأمر بوضع الذخيرة الحربية فى البندقية فى أوبرا توسكا ؟ إن آلاف وآلاف من مثل هذه المواقف تحدث على خشبة المسرح. لذلك أقول إننى لا أستطيع الإخراج. مع أننى مازلت أحتفظ بتصوراتي عن الإخراج ، تماما كما كنت من عدة سنوات مضت . أظن أن كل قائد من قواد الموسيقى الأصحّاء سوف يتقابل فى يوم من الأيام مع هذا الشعور الذى يدفعه إلى الإخراج، ومبرر ذلك أن قائد الأوركسترا والمخرج هما أهم شخصيتين فى العمل الأوبرالي . بل إن كلا منهما يحاول بفنه أن يبزّ الآخر.

س: أفهم من حديثك أن العمل الموسيقى فى الأوبرا ليس عملا سمعيا فقط، فهو عمل تياترالي أيضا ، إذ لابد من تفسير الموسيقى تفسيرا دراميا ، وناجحا.فإذا ما بقي هذا التفسير داخل رأس أو عقل واحد - هو رأس قائد الأوركسترا - كان الخطر من أن يفقد التفسير خطاً رئيسيا مجاورا.

ج: هذا أمر طبيعى . بل إننى لأرى أن الموسيقى السيمفونية تحمل كثيرا من الدرامية والقصة . فإذا لم تكن هناك قصة بها ، فإننى أشعر بالمواقف الدرامية

فيها . والأوبرا كذلك بالضرورة بل تزيد. إننى أكون فى غاية السوء إذا عملت مع مخرج للأوبرا لا يكتشف هذا العنصر الدرامي على خشبة المسرح ، ويتجه إلى إحساس وخط غير خط وإحساس الدرامية. لنفرض أننا نريد أن نُجسد كراهية شديدة صفراء تقضى إلى انفجار درامى. لكن المخرج لا يعنيه ولا يضع فى مركزية الأحداث لا هذه الكراهية ولا هذا الانفجار. بل هو يسير إلى التركيز على قضية أخرى.

إن ما يتبع مثل هذا الخطأ هو انهيار الموقف . والمخرج فى هذه الحالة لن يستطيع التركيز على ما يراه ، طالما أنه لا يحمل فكرا دراميا نفّاذا . ويكون قد فاته كذلك تجسيد المشهد الواجب عليه إبرازه من العمل . فالمسرح يعيش على وحدة الفهم التي تصل إلى الجماهير لإبلاغها رسالة فنية واضحة المعالم لا لبس فيها . (المضمون الدرامى للمسرحية أو القصة ، أى الهدف العلنى من كتابة العمل الفني - المترجم) . لكن ذلك لايعنى أن تكون النتيجة الدرامية هى صب عقول الجماهير داخل شكل واحد يُعرض عليها.

بل المهم هنا هو الإخلاص فى نقل الرسالة الفنية . ومن ثَم ترك حصيلة النتائج تقسم الجماهير إلى أكثر من نوعين ما بين سلب وإيجاب ، أو إلى مؤيد ومعارض ، وإلى أكثر من النوعين فى بعض الأحيان .هذان النوعان لا يعنيان كذلك انفصالا فى المسرح . فأحيانا ما يكون النوعان هما نوع واحد ووجهة نظر واحدة فى حقيقة الأمر . فمثلا إذا كان لدى تصوّر عن الموسيقى وعن الدراما، وأردت أن أحقق هذا التصّور عملاً فنياً ، وعلى خشبة المسرح فى أوبرا (قلعة النبيل ذى اللحية الزرقاء) أُريد أن أُجسد تصورى على كشف الوضوح وإعلان

الصفاء فى مشهد البوابة الخامسة. فإذا كان هذا المشهد يعنى عند المخرج (الظلام)، فإنني لا أستطيع أن أبدأ شيئاً معه، ولا بد أن أُحقق شيئاً للجماهير من الجانب الموسيقى . لذلك اخترت مثالا من أوبرا اللحية الزرقاء (اختصاراً لاسم الأوبرا _المترجم) ، لأنني أعتبرها دراما محددة الدقائق . واحداً فاصلاً بين الفهم الدرامي واللافهم فى الدراما .

إن الأوبرات التى يسهُل تقديمها وإنجاحها جماهيريا _كما لو كانت كونسرتا من الموسيقى - هي الأوبرات التى تمتلئ داخلياً بالخطوط والأفكار الدرامية . إننى أعشق قيادة الكونسرتات الموسيقية ، حيث كل شئ فى يدى (كقائد للأوركسترا - المترجم) وحيث إذا ما أغمض المستمع المتفرج جفنيه ، يحس بعالم غريب يشوبه شئ من الغرابة (حسّياً على الأقل). ولعل أوبرا اللحية الزرقاء من هذا النوع الأوبرالى الذي يروق سماعه والاستمتاع به والإنسان مغمض العينين . كثيراً ما كنت أتوق إلى إخراجها على المسرح .والحقيقة أذكر أننى كنت عاجزاً عن عملية التجسيد هذه .فلا شئ يرضيني مما يصعد على المسرح حتى اليوم . فى سبتمبر قُدت الأوركسترا لأول مرة فى ألمانيا .والآن أنا مليىء ومفعم بكل هذه الأفكار والآمال .. مُشكلة الإخراج فى الأوبرا . وينطبق ذلك على أوبرا اللحية الزرقاء أيضا - إنها لا يمكن أن تؤدى إلى عمل ناجح إلا إذا كان الإخراج جيداً ومفسراً ومبدعا حقا .قد يقول الإنسان إن الموسيقى هامة ، لكن كل شئ فى الموسيقى مكتوب فى دقة وتفصيل . وخشبة المسرح تتبع الموسيقى . لكن ذلك ليس صحيحاً. فالموسيقى ليست هى الهامة، بل الأهم درامية هذه الموسيقى . فإذا لم يُفق الإخراج فى التعبير عن هذه الدرامية ، فلا حاجة للأوبرا كلها لمسرح على الإطلاق. ثم إن الأوبرا بلا مسرح لا تساوى شيئاً كثيراً .

س: من الذى أخرج أوبرا اللحية الزرقاء؟

ج: كونفتشنى konwitschny مخرج من ألمانيا (الديمقراطية) كان هذا العمل هو أول لقاء لى معه .

س: إذا كنت ترى أن الإخراج واجباً هاماً فما هو الضمان على أن المخرج وقائد الأوركسترا سوف يفهمان بعضهما البعض ؟ وبخاصة فى أوبرا صعبة مثل اللحية الزرقاء كما ذكرت .

ج: ليس هناك أى ضمانات. لكن الأغلب فى مثل هذه الأحوال أن أتولى أنا توجيه كل العرض الأوبرالى . كانت هذه هى المرة الأولى التى تصعد فيها ثلاث أوبرات من ذات الفصل الواحد لبارتوك واللحية الزرقاء واحدة منها على المسرح الألماني ، وباشتراك دارين للأوبرا (يقصد فرقة دار أوبرا بودابست والأوبرا الألمانية معا - المترجم) فى عرض واحد. وفى رأيى أن هذا الاشتراك قد حقق التوازي والتطابق Parallel بين الدرامات الثلاث ذات الفصل الواحد ، وما هو مُهم جدا. وهو مهم لأن جمهور الأوبرا فى ألمانيا غير جمهور الباليه عندهم . ومن الصعب الحصول على جماهير تقبل تمازجاً نوعياً فى عرض واحد.ظننتُ أنهم سيتبعون ترتيب العروض الثلاثة كما فى تسلسل بارتوك. بمعنى البدء بأوبرا اللحية الزرقاء، ثم الأمير الخشبى وينتهى العرض الأوبرالى الواحد بماندرين الرائعة. إلا أن المخرج الألمانى كونفتشينى أخرج الأوبرا فقط (يقصد اللحية الزرقاء - المترجم). وأحضر مخرج باليه لإخراج العرض الثاني ، ثم مخرجاً ثالثاً للبانتومايم لإخراج العرض الثالث ماندرين الرائعة. لكن مهندس الديكور كان واحداً فى العروض الثلاثة وهو الذى ربط وجهة النظر الإخراجية فى كل العرض

الأوبرالي للقطع الفنية الثلاث . إلا أنه ذكر وبكل دقة شديدة أن الربط بين هذه القطع الثلاث كان يقوم على عامل التوازى والتطابق الذي أحسست به ونفّذته بصفتى قائداً للأوركسترا ، والذى كانت مهمته تجسيد وإثراء الربط الفنى المشار إليه.

س : فى العرض الأوبرالى من صاحب السيطرة والهيمنة الفعلية Hegemony على العرض ؟ المخرج أم قائد الأوركسترا ؟ بصرف النظر عن قوة الشخصية عند هذا أو إبراز العضلات .

ج : لا يحتاج الأمر إلى استعمال قوة الشخصية أو إبراز العضلات . فإذا كان المخرج وقائد الأوركسترا من مدرسة واحدة ، فإن كلاً منهما يكون قوياً ، وإذا مافهم الواحد منهما الآخر، كانا قويان معا، واختفت المشكلات من على السطح. فمثلا هوزنكورت وبونيل شخصيتان قويتان ، ومع ذلك فقد عملا معا دون أن يؤثر واحد بشخصيته القوية على الشخصية القوية الأخرى. أنا شخصياً لم أُثر أية مناقشة أو اعتراض مع بونيل لأننا ومعاً أردنا شيئاً واحداً وكانت وجهة نظرنا واحدة ، ومتشابهة، وتصوراتنا متجهة تجاه العمل الفني .

س : هل تُحدثني عن تعاونكما معا ؟

ج : تعاونت مرتين مع بونيل . فى أوبرا (مانون) وأوبراتى (المهرجون، شرف الفلاح) كانت فينا هي أرض التعاون . والأوبرتان ليس فهيما نبض فلسفى ، كما فى فيديليو مثلا ، والتى تحتاج إلى مخرج من الدرجة الممتازة لاخراجها ، لأنها مملة وصعبة ومتشابكة . وكل هذه العناصر تكتشف سريعاً إذا ما كان المخرج

غير أصيل. أنا شخصياً من المعجبين بأوبرا مانون كما أن أوبرتى المهرجون، وشرف الفلاح كانتا رائعتين هذه أوبرات شعبية شهدت عروضهما أكثر من مرة ، لا أظن أنه بالإمكان إخراج مثل هذا النوع من الأوبرات بعدة طرق مختلفة ، لكن أوبرا مانون قد أثرت فى حقاً فقد كشف لي بونيل عن وجهات نظر فيها لم تكن لتخطر لي على بال، وهذا ما أوحى له بالكثير الموسيقى لمساعدة وجهة نظر الإخراج.

س : تعود كثيراً فى حوارنا إلى أوبرا فيديليو ، وهو ما يعنى اهتمامكم الشديد بهذه الأوبرا كدراما موسيقية ، وكأوبرا تقتضي طبيعة إخراجية خاصة غير مألوفة هل تعتقد أن (فيديليو) عملاً موسيقياً رائعاً أكثر من أوبرا ؟ أم هو عمل أوبرالى يُعرض على المسرح ؟ وما هو الشىء الذى يثيرك ناحية فيديليو بالذات ؟

ج : حقيقة أن أوبرا فيديليو من الأوبرات المعقدة. أنها لا تنهتى كما تبدأ يعود التعبير التالي إلى تشيكوف هذا التغير الذى يقول : إذا ما ارتفع الستار عن الفصل الأول وكانت هناك بندقية تتدلى على الحائط ، فإنها سوف تنطلق فى الفصل الثالث ، وإلا فالمسرحية سيئة . . هذا المثل عند تشيكوف يشيرإلى ضرورة تواجد وحدة موضوعية فى الدراما. والأولاد الصغار من مشاهدي المسرح يعرفون أن الكوميديات تنتهى عادة بجمع شمل الأحباب والعبرة بالخواتيم (على حد قول شيكسبير فى ملهاته المعروفة بهذا الاسم - المترجم) ، أما فى التراجيديات ، فإن كل الشخصيات تموت ، وللموت أ كثر من وجه وسبب ، حتى ولو ألمحت التراجيديا إلى استمرارية الحياة (ولو خيالا أو عبرة كما فى روميو

وجـوليـيت . المتـرجم) ، فـالجـمـاهيـر تريد أن تتـفـاعل مع الحـبـيـبين وتنتـفض لانتفاضتهما وسعادتهمـا لكن ذلك يتطلب وجود الضمان لهذه السعادة التي تختتم بها الكوميـديات مشـهدها الأخيـر. وحتى يبقى الحبيب فى النهاية إلى جانب محبوبته إذا ما شـاهدت فيديليو للمرة الألف فإنني أرتعد مما سيقدم أو سيتبع من أحداث . هل تصل الأوبرا إلى شط الأمان ؟ إلى الحرية ؟ أعرف مقدمـا أن ذلك سيتم لكننى فى كل مرة أُحسن هذا التردد والخوف من قبول النتيجة . هذا هو قـانون الأوبرا وقـانون خـشـبـة المسـرح أيضـا، ولابد للقطعة الفنيـة فى هذه الحالة أن تخلق هذه الوحدة الدرامية. تتجلى المشكلة فى أوبرا فيـديليو ، فى أن العشـر أو الخمس عشـرة دقيقة الأولى منها تقود إلى المشهد التابع الذي يلي وهو مـا تظهرنتيجته بعد ذلك مؤخرا. فهى لا تبدأ كأنها أوبرا مصيـر أو أوبرا قدرية . فبعد مشـهد (مـارتسلينا Marcellina) و (ياكينو Taquino) فإن المرء ينتظر شـيـئاً آخـر. تغنى مـارتسلينا آريتها وبعـدها يتم الشـجار مع ياكينو، وفى النهاية يعودان إلى بعضهمـا البعض كيفمـا اتفق. لكن بما لا يتفق مع السعادة النهائية للأوبرا ، وبما تعودنا عليه فى نهاية أوبرات أخرى . شئ غريب أن تبدأ شخصية مارتسلينا بالعمل المرهق ثم تنتهي إلى لا شيء . كما لايستطيع الإنسان أن يحدد شخصية (روكو Roco) أوأي نوع من الشخصيات تكون ؟ وحتى أكون مفهوما فى رأيى فإنني أضيف حتى لو بالغت بعض الشئ أن الأوبرا تبدأ وكأنها أوبرا مصيـرية كوميدية ، لكنها تتطور إلى شئ آخر ومـا هو الأمـر الصعب فى إخراجها عند المخرجين لأنهم ليس بوسعهم إخراج المشهد الأول من الأوبرا بالشكل المصيرى المحتوم بقدر مـا هو انتقاء الأسلوب الواقعى فى التعبير ، حتى يفرشوا مقدمة حسية لتراجيديا المصير فى نهايتها . لم أصادف حتى اليوم

تصوراً فنياً كاملا لأوبرا فيديليو، فهذا الصراع بين العبودية والإنسانية ثم هذه الحرية حيث تفد الشخصيات إلى خشبة المسرح من قاع القبور ومن الدرك الأسفل. لاتصل الأحاسيس أبداً فى كل ماشاهدته من عروض. لذلك فهى أوبرا خاصة ذات طابع معين تقف وحدها شامخة قوية فى تاريخ أدب الأوبرا. لكنها تسبّب مشكلات للمخرجين، وذلك لحاجتها إلى جسر يُعبر عليه المشهد الأول إلى باقية أحداث الأوبرا ومشاهدها التابعة بغية تحقيق المضمون الدرامى للأوبرا. ثم بعد ذلك، هناك شخصية (بيزارو Pizzaro) كشخصية من الشخصيات الناضجة التى تُجسّد بحق عنصر العبودية، وهى شخصية بالغة التعقيد أيضاً. يبدأ كثير من المخرجين بتفسير الشخصية على أنها شخصية ضعيفة، وقد يكون لهم الحق فى هذا التفسير. عندما أخرج أوتوشنك الأوبرا، ألبس الشخصية نظارة على عينيها ليقرأ الأوراق المرسَلَة. وأحياناً لا يضعون فى اعتبارهم أن للشخصية عينان ضعيفتان. فهو شخصية متعادلة مع النقص والعجز Deficiency الكامن فيها. أنا شخصياً عادة ما أكون حذراً مع مثل هذه المواقف فى المسرح. ليس بإلباسه نظارة على عينيه مع أننى أوافق على ذلك. ولكن بالعُمق فى تحليل الشخصية، ولماذا هو هكذا على مثل ما هو عليه ؟ فعند بيتهوفن - وهو يختلف ما يختلف عند موزارت - تبدو الشخصيات كنماذج أو رموز Types ولا تبدو كشخصيات إنسانية. فبطل التحرير هو المستعبد، وهو المحب لزوجته. أنا لا أُحس بشخصية بيزارو، أو لماذا بقى على هذه الصورة؟ لكن لابد من إبراز المشكلات الاجتماعية والاهتمام بها حتى تنتصر على بيزارو وحتى لا نصبح نحن (بيزارو) آخرين على شاكلته. وإذاً يتعين الأمر فهم الشخصية وأبعادها. كيف صار بيزارو؟ وما هى الأسباب التى دفعته ليصبح كما هو الآن

فى الأوبرا؟ نموذج على هذا النحو؟ ويدفعنا ذلك إلى البحث فى عالم الظواهر الاجتماعية وإلى التنقيب كذلك فى داخل المسرحية الأوبرالية. فإذا ما وضعت نفسى مكان المخرج، فإننى لا أضع ثقلاً كبيراً. لأن هذا الثقل يضغط على الفكرة الأساسية للأوبرا فلا تظهر على السطح . هذه هى المشكلة التى تواجه المشهد الثانى حيث تظهر فيه النماذج. عندها تتغير الصورة الصوتية، وتبرز فكرة التحليل والحرية. وحيث يتطلب الأمر انسجام كل من المشهدين السابق والحالى .
كما أن شخصية (ليونورا) مشكلة من مشكلات الأوبرا. وهى شخصية يصعب الحصول على ممثلة لها لأنها تمثل رجلاً تقع فى حبائل حبه مارتسلينا (الأصل فى شخصية ليونورا أنها شخصية نسائية زوجة فلورستان - سوبرانو درامي ثقيل - المترجم) صحيح أنه يندر الحصول على مثل هذه الشخصية. لكن تاريخ الأوبرا يذكر (هيلد جارد بهرنز Hildegard Behrens) وتمثيله لدور ليونورا فى إجادة رائعة. عملت معه فى عدة عروض لأوبرا فيديليو باخراجات كثيرة وأظن أننى سأعمل معه مستقبلاً. كتب بيتهوفن الأوبرا دون أن يلقى بالاً إلى هذه الصعوبات. لم يفكر فى حياتة مرة ماذا يفعل وتر من الأوتار؟ أو ماذا تفعل النغمية على المسرح؟ وماذا لا تفعل؟ ماذا يمكن غناؤه ؟ وماذا يستحيل معه الغناء؟ على كُلٍ، كان لابد من التمثيل والغناء فى الأوبرا وفق ما كتب بيتهوفن من الموسيقى. وهذه هى قوة بيتهوفن. وهذه القوة تضعنى أنا - قائد الأوركسترا - أمام مشكلات فنية لا حصر لها. فمثلاً فى مشكلة فهم وإدراك الحوار، والتى لا تعنى بالضرورة أن يفهم أو يدرك المُشاهد فى الأوبرا كل معنًى لكل عبارة أو جملة، لأن ذلك ليس مهماً فى عرض الأوبرا. لكنه فى النهاية موقف درامى لابد من الوقوف على معالمه هذا الفهم أو الإدراك للحوار يتعلق بكلمات الأغنية،

وكيفية كتابتها . وتنجح الترجمات للأوبرات كلما دققت فى مضامين هذه المواقف والأغنيات. لنقل إن النصف الأول من الأغنية عالم مرتفع، بينما النصف الثاني منها عميق . ممثلة - مغنية تقول فى حوارها . "أقسم أننى سأقتلك أيها الخائن" . كلمة (أقسم) مرتفعةً غناءً. و(أننى سأقتلك أيها الخائن) فى العميق الأسفل. إذا جاءت الترجمة للعبارة على هذا النحو، فإنها تكون ترجمة أمينة وصادقة. أما إذا كانت على العكس(أيها الخائن، أقسم أننى سأقتلك) . فإنها لا تكون ترجمة كلمات ملائمة للغناء أو الغنائية. فعند الكلمات المُغنّاة لابد من وضع المعنى الأهم فى مقدمة العبارة أو الحوار حتى يستقيم الفهم. لكن المترجمين عادة لا يعبأون بمثل هذه الأهميات إنهم يهتمون كثيراً بالكلمة المناسبة العاكسة للموسيقى وتأثيراتها. أظهرت أوبرا (الخطيبة المُباعة) [١٢٤] مشكلة خطيرة فى الترجمة الألمانية عندما يصل حوارها إلى تعبير لفظه "لا أُحبك" كما هى فى النسخة التشيكية الأصلية. ولم ينتبه الأوركسترا إلى المشكلة إلا مؤخراً. وهو ما لا يجب حدوثه على الإطلاق.

س :أستكشف من حديثك، أنك تفضل أن تمثل الأوبرا بلغتها الأصلية. . أى بلغة الجماهير التى تسمعها.

ج: نعم، باللغة التى تُسمع بها الأوبرا من الجماهير.

س: هل يتناقش المخرجون وقُواد الأوركسترا فى مثل هذه المشكلات اللغوية؟

ج: هذه قضايا أكاديمية.فعبثا أحاول أنا قائد الأوركسترا العمل الموسيقى بلغة الجماهير إذا لم يكن ذلك متاحاً. ليس المهم فى القضية ما هو الأحسن فنياً .لأنه

ليس بالإمكان تمثيل الأوبرا باللغة التى تعرفها الجماهير فقط.لأن ذلك يهدم جزءً كبيراً من عالمية الأوبرا ولأن كل مغنى سوف يغنى دوره بلغته القومية ، وينتهى الأمر.فدومنجو لن يتعلم أبداً الألمانية لكى يغنى بالألمانية دور رودلفو فى حياة البوهيميا. ومع كل هذا فأنا أميل إلى تأييد الغناء بلغة الجماهير مثلا، نفَذت عرض كونسرت فى إنجلترا لأوبرا اللحية الزرقاء. وحاولت جهدى نقل الصورة الدرامية، طبعاً من خلال اللغة الإنجليزية. مع أن كثيرين قد علّقوا على العرض بأن ريثم اللغة الإنجليزية يختلف عن ريثم اللغة المجرية (المكتوبة بها الأوبرا أصلا - المترجم). فى رأيى أنه فى مثل هذه المواقف، يتحتم فهم اللغة من جانب المتفرج فهما جيداً وواعياً أنا شخصياً أُحبذ الترجمة الأمينة وأعضّدها. فالترجمة الجيدة أفضل من الأصل، والترجمة السيئة أسوأ كثيراً من الأصل. لكن ليست كل العبارات تكون مفهومة أو واضحة المعنى.

أعود إلى أوبرا فيدليو. هناك لحظة كبيرة ، وهى التى تعترف فيها ليونورا بأنها (شخصية نسائية). يقول الحوار فى هذه اللحظة "Töt Erst Sein WIEB". فى نطق كلمة Wieb يصعد الغناء إلى B العليا. لكن الجماهير لا تفهم شيئاً. بينما هى اللغة المجرية فى أصل الأوبرا .. Megöld - "أُقتل". والأصل مفهوم (أُقتل). وتعبير أُقتل تعبير واضح، لكن ما بعده هو غير الواضح. فمن يقتل؟ وطبعاً ليس من المعقول أن أُدرّب المغنى لمدة شهر وتزيد على الأوبرا حتى يستطيع أن يُخرج لفظة Wieb فى معناها المُحدَّد الدقيق حتى تفهمها الجماهير. إن بيتهوفن فى مثل هذه المشاهد يضع المخرج وقائد الأوركسترا فى مأزق كبير، حتى نستطيع أن نبحث معاً عن مَخرج حتى نوصل الأوبرا إلى فهم الجماهير.

فى الإخراج القديم للأوبرا، خلعت المغنيات غطاء الرأس وانهار شعر كل منهن على الكتفين. وفى الإخراج الجديد للأوبرا فتحت كل منهن معطفها .. وفقط. مثل هذه المعانى تشدنى فى أوبرا فيديليو. لأنها تشرح إذا كان المخرج يعرف شيئاً. وفى نهاية الأوبرا حيث تهب رياح الحرية والانطلاق، يمكن إخراج النهاية بطرق عديدة. أنا لا أحب أن تنتهى الأوبرا بعرض شخصية الوزير، مثل المضاربة فى السوق التجارية. يقولون إن هذه الخاتمة تعكس التهلل والابتهاج الشعبى. أى أن الوزير يضارب بالجماهير فى السوق. ثم تضارب هى به بعد ذلك فى نهاية الأوبرا. حقيقة أن أوبرا فيديليو هى أوبرا التحرر والتحرير، والنشوة والابتهاج. وهى أمر حقيقى فى الختام، حتى تسبح الجماهير فى نفس النشوة والابتهاج.

س: عبر الحديث عن فيديليو، أريد أن أمسّ قضية إخراج الأوبرا التى تتعالى بها الأصوات هذه الأيام. هذه العناصر الهامة التى ضمّنها بيتهوفن أوبرته الوحيدة، والتى تحمل بين طياتها ما تحمل من وجهات نظر فلسفية وعامة. بمعنى أن قضية الحرية وقضية العبودية يمكن رؤيتها والتماّس معها حتى فى أيامنا هذه، سواء فى معسكرات الاعتقال أم شيلى Chile وهكذا تباعاً وإلى الأبد. هل يميل المخرجون الألمان إلى هذا التطرف؟ وماذا تستطيع الجمالية حينئذ أن تنطق به؟ هل بها قواعد تحكم الحدود أو تحافظ عليها؟ أى هل هناك حد لما يفعله المخرجون بالأوبرات الكلاسيكية؟ وإذن فما هو الممكن عمله؟ وما هو ما لا يمكن عمله لأنه يجرح النص ويُغرّر به.

ج: أنا لا أستطيع القول أو تحديد ما يجب وما لا يجب. لأن كل شئ مباح إذا كان العمل ناجحاً، وتكمن القضية فى ذوق الإنسان. حدث مرة فى فرايدبورج

أن قـذفتُ بعـصـا القـيـادة أثناء إخـراج سـيـجـفـريد Sigfried Freidburg لأوبرا عايدة، عندما وصلتُ إلى حالة الغثيان. لكن حالة الغثيان Schonboem هذه كانت حالتى أنا وحدى، وليست حالة الآخرين. والأمر كذلك هاهنا. فليست هناك قاعدة. أنا لا يهمنى لو قدم المخرج أوبرا فيديليو فى معسكر اعتقال، إذا ما كان يريد أن يصل فى النهاية إلى تأكيد تعبير الحرية والانطلاق . أما اذا كان يريد الوصول الى تعبير عدم الحرية ، فإن ذلك يغيظنى ، لأن الأمر يتغير وتنقلب المعانى والأفكار حينئذ رأساً على عقب ، ويتبع المسرح هذه المغالطة الكبرى فى التعبير فى تضاد مع التعبير الموسيقى للأوبرا .أنا أبتهج كثيرا للأوركسترا ، لكننى أسمع الصفير قادماً من أعلى البلكون ،إذن هناك شيء سيئ. لقد شغلت نفسى بأسباب هذه الظواهر من الجماهير ، كما بحثت فى الإخراج العصرى ، ولماذا ظهرت هذه الموجة العصرية فى الإخراج بالذات فى الأرض الألمانية؟

تكمن القضية برمّتها، فى مرور مائة ومائتين وثلاثمائة عام على بعض العروض الأوبرالية القديمة . ولاتزال هذه العروض تصعد على خشبه المسرح . فى العالم اليوم توجد مائة وخمسون فرقة أوبرا، وقد تزيد. وتقدم هذه الفرق سنوياً آلاف وآلاف العروض .ولابد من إعادة نفس العروض بلحمها وشحمها ، لأن الأوبرا هى الفن الأول فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين.هذه الإعادة وهذا التكرار ما هو إلا المرض العُضال.حالة لامُرضية ، والتى لا أقول حيالها بوجوب إبداع أوبرات عصرية . فأوبرا ريجوليتو لا تزال عصرية حتى اليوم ، إذ لا يخلو مسرح أوبرا منها فى ريبرتواره. ولكننى أذكر الحقيقة ، وهى أن هذه الأوبرات لا تزال سارية المفعول بمفهومها القديم وتفسيرها الذى ولدت به، وإخراجها القديم الأول. مثلما تصعد اليوم أوبرات ريجوليتو وكارمن. هذا ما

نراه وما نعثر عليه فى بساطة فى الأوبرات الألمانية . ففى كل مدينة صغيرة أوبرا خاصة بها ، وفرقة خاصة دائمة . انتظم هذا النظام فى ألمانيا منذ القرن الماضى . وفى هذا القرن بنُيت وجهّزت طرق سباق السيارات . ولكل مواطن سيارة خاصة ، وألغيت المسافات البعيدة . ومع ذلك فالفرق الأوبرالية القائمة ظللت على نفس حالها كما هى . فاذا ذكرنا أن شخصا يسكن فى كولونيا، فإن بإمكانه أن يختار عشر أوبرات ليشاهدها ،ثم يجلس هذا الشخص فى سيارته ، وفى ساعة أو أقل يصل إلى بيته أو الى كوبلنز Koblenz أو إلى دورتموند Dortmund أو فوبارتل وهكذا، ويكون لدى الشخص الفرصة لوجود عدة أوبرات فى كل هذه المدن الصغيرة المجاورة ليختار منها ما يريد . فإذا ما حالفه الحظ فإنه سوف يجد أوبرا الناى الساحر تُمثل فى ليلة واحدة على ثلاثة مسارح فى وقت واحد. هذا هو الموقف الحالى لمسارح الأوبرا فى ألمانيا . وهو موقف يؤدى إلى أن تأكل المسارح الكبيرة المسارح الصغيرة والمسارح المتوسطة. ويؤدى إلى مشكلة اقتصادية أخرى. فالمسارح الصغيرة لا تستطيع تغطية نفقاتها تماما. وإذن ، فيمكن للمتفرج مشاهدة أوبرا عايدة فى مسرح آخر .فى مسرح متوسط الحجم والفن بمغنيين من الدرجة المتوسطة أو سيئين، وبأوركسترا سيئ كذلك. مثل هذا الموقف يدعو هذه الفرق الصغيرة أو المتوسطة إلى إنتاج أوبرات أخرى..أوبرات أكثر إثارة ، وإلى إخراج ذى مظهر غريب أو عجيب وفق منظورية جديدة Perspective، أنا لا أقول إن هذا جيد وهذا سيئ . كما لا أُحبذ ولا أُثمن مسرحاً يُقدّم أوبرا كاملة التجهيز المادى بعرض تقليدى ، أو أُعلى من شأنه أمام أوبرا أخرى ذات إخراج مثير وجرئ. لكننى أُقرر بكل بساطة أن الموقف المعاصر هو ما ذكرته . وأنه قد استقر على وضعية للأسباب التى أشرت إليها. وهى

الأسباب الجبرية التى اضطرته إلى تقديم الأوبرات بأسلوب وطريقة واختيار آخرين . فهذه هى الحقيقة .

س: لكن ،ألا تُحس الخطر فى ذلك ؟ ألا تؤدى الإثارة الجوفاء إلى طريق التجديدية مهما كانت الوسائل ؟ وبعد ذلك تصل إلينا مبالغات وعروض دعائية لا أكثر؟

ج: سوف يحدث ذلك بالتأكيد .لكننى أثق فى قوة الدفع المسرحى النقى فلا شىء يمكن أن يصعد على المسرح إلا ما تحبه الجماهير وترتاح إليه . فالإخراج الجرىء فى ألمانيا له جماهيره الخاصة المولعة بمثل هذا الشكل من الإخراج . وهو ما له أسباب منطقية ومعقولة تتجلى فى رغبة العودة إلى التاريخ الألمانى سواء فى العروض القديمة أم العروض التجديدية. والحقيقة أن هذه العروض تقدم طريقاً جيدا جديدا ومبتكرا . هى عروض تحرك الجماهير إلى طريق غير مألوف. فإذا ما نقلنا هذه الرغبة عند المخرجين الإنجليز فى إنجلترا، فإنهم سوف يُقيّدون المخرج الذى يميل إلى هذا الاتجاه بالقيود والسلاسل. فما بالك فى أمريكا ؟ لكن .. هكذا تكوّن الموقف المعاصر واستقر. هو يسرى فى مكان ، ولا يسرى أو يكون مناسباً فى مكان آخر. ولعلنى لا أستعمل تعبير (الخطورة) الذى ذكرته آنفاً، لا فى حالة الإخراج العصرى للأوبرات، ولا فى حالة الإخراج التقليدى، والذى أحياناً ما يكون قاتلا. فلهذا مكانه، ولذلك مكانه الملائم له. حيث يستطيع تحريك الجماهير وفق أسلوبه الخاص.

س: ما هو سبب الغثيان الذى أصابك فى أوبرا عايدة؟

ج: لا أريد أن أتهم المخرج أو أؤنبه. المهم وبكل بساطة، أنه لم يتحقق شئ مما كان يدور فى خياله أو تصوره على المسرح. أراد المخرج إبراز مجموعات الجماهير فى عايدة. هذه الجماهير التى كان ينظمها ويقودها القساوسة فى مصر إلى الحرب، حتى ينطلق الحماس الفورى تجاه الحرب. كان المخرج على حق فى هذه الجزئية حينما جعل الضياع ينتاب جانباً من شخصية عايدة، هذا بينما يعجب فونفار النصر حماس الجماهير واستعراض الأفيال. لا أحد ساعتها يلحظ سهولة المناورة السوقية Manipulation السهلة والتى تزج بهذه الجماهير إلى الحرب. كانت هذه المشكلة من مشكلات العصر بالدرجة الأولى . وقد جرؤ فردى وعرضها ليوضح مناطق الأخطار فيها. إذ يكفى أن يُلْقى ببعض الشعارات الحماسية، لتشتعل الناس أو الجماهير اشتعالاً، تطالب بالحقوق، وتتعالى أصواتها من أجل دماء الأخوات، ومطالبات بالتحرير والعتق ثم ينتهى الأمر بانطلاق كل من الجانبين ، لأن كل جانب يحدد ما يقوله الجانب الآخر على خشبة المسرح، وهو نفس مضمون ما كتبته شيكسبير فى درامته (ريتشارد الثالث) ، وما هو واضح بجلاء فى أوبرا عايدة. كان المخرج على حق فى تلك الجزئية ، لكنه أبرزها فى اتجاه مغاير تماماً . لقد عرض أفلاماً عن هتلر . مشاهد لهتلر وهو يُحمسّ ويُعد الجماهير .الأمر الذى ولّد عندى انطباعاً معاكساً ومُضراً .فهتلر بالنسبة لى ليس هو الحرب أو إشعال الفتيل ، ولا هى الجماهير المرتعبة ، ولا هو رمز للشرذمة ، رغم أن الألمان يعتبرون أن كل هذه الأعمال كان غلطته الكبرى. إن هتلر من ناحية يعنى أوشفتز Auschwitz، علاقة شخصية بحتة معى ، لأن والدىّ قُتلا فى أوشفتز . لذلك ولهذه الأسباب ، فهو المُحّرض على القتال والحرب. وهذا لا يكفى تبريراً . ثم من ناحية أخرى ،

فأنا لا أستطيع قيادة مارش الاستعراض . هذه الموسيقى الملتهبة ، خاصة عندما تتراءى صورة هتلر أما عينى . لذلك أصابنى الغثيان الذى دفعنى إلى ترك جلسة التدريب .

س: وماذا حدث بعد ذلك؟

ج: ذكرت أننى لم أُقد العرض ، كان ذلك بسبب وثوقى فى المخرج عندما ذكر لى أن يعرضْ جزءً من فيلم أثناء الأوبرا .اعترضتُ فى شدة .ووعد بعدم إجراء شىء إلا بعد المشاورة . كما وعد بعرض الشريط السينمائى علىّ. ووثقت بكلماته. وعندما جاء بالشريط قبل العرض الأول بأسبوعين ، لم يكن هناك وقت لتغيير ما قطعه من شوط فى إخراج الأوبرا. حدثت مناقشات وجلسات صُلح بيننا ، ثم كانت محادثات أخرى مع المخرج الأول بدار الأوبرا .لكنها كانت يوم العرض الأول تماما .لقد اتفقنا على تقليد أتبعه ساعة جريان العرض يُعزف مارش الاستعراض من شريط مُسجل . وفى السبع دقائق التى يجرى فيها عرض الفيلم أغادر أنا قاعة الأوركسترا . فإذا ما انتهى الجزء السينمائى عُدت لمتابعة القيادة الأوركسترالية للعرض.وقد سجّلنا ذلك وأعلنّاه بالصحف وبرنامج العرض نفسه. لم أرغب فى الانسحاب كُلية من العرض. وكان من الصعب علىّ فى أول عمل أقودهُ أوركستراليا أن أقود الأوركسترا وصورة هتلر تتراقص أمام عينى.كان الحل تلفيقيا، أعترف بذلك . وحمدا لله أن لم يستمر العرض طويلاً . لكننى على كل حال تعلمت من الموقف المسرحى . فأمثال هذه المخاطر لا يمكن الهروب منها على المسرح، إلا إذا وعاها الإنسان مبكراً. والآن سوف أعمل كثيراً مع المخرج نفسه. لكننى أعرف الآن كيف أنتبه لنفسى ومهنتى.

س: بما لكم من خبرة عالمية فى مجال الأوبرا .هل تتغير طريقة العمل فى الريبرتوار الذى يعرض عدداً من العروض فى الشهر الواحد وتجرى إعادتها وطبعاً يجرى تجديد الأوبرات القديمة داخل الريبرتوار . وأظنكم تعرفون الكثير عن نظام النجوم الضيوف فى الأوبرا لمدة طويلة أو لعدة عروض محددة . كيف يجرى العمل فى الخارج ؟

ج: قبل بداية العمل فى أية أوبرا ، تحدث اجتماعات ومقابلات ومناقشات بين كل من المخرج ومهندس الديكور . ونفس الشئ بالنسبة للأوبرات التى يجرى إعادة عرضها أو تجديدها . وكلها تعمل على الخروج بمفهوم وتصور مشترك محدد . هناك عروض موسمية فى الريبرتوار Stagione، وهى العروض التى تبدأ مع ليلة العرض الأولى وتُمثّل يوميا ,وتنتهى هذه العروض بانتهاء العرض الأخير ؟ وهى نظام جيد يسمح للممثلين-المغنين بتحقيق الكمال الفنى. فى مثل هذا النظام يستطيع الإنسان أن يجرى التدريبات فى اطمئنان ، وأن يقترب من المضمون الفكرى والدرامى للعمل الفنى برمته ثم يصعد سؤال إلى السطح. لماذا يوافق المدير الفنى للريبرتوار على التغيير الذي يطرأ على العرض بتغيير فنانيه أو بعض مغنييه أو بعض عازفى الأوركسترا؟ السبب هو الميزانية . فالمسرح الذى يعرض الأوبرا يومياً لا يستطيع الدفع لكل الجهاز الفنى الذى يتقاضى فيه المغنى الواحد النجم ما بين عشرين ألفا وأربعين ألف مارك يوميا ، ثم إنه من الاستحالة الارتباط أو التعاقد مع هذا النجم لمدة ثمانية أسابيع تُعرض فيهم المسرحية الأوبرالية يومياً . فدومنجو مثلاً لا يأتى ولا يصعد على المسرح إلا إذا تدرّب أربعة تدريبات على الأقل ثم تبدأ المشكلة ، أيهما أفضل؟ هل نقبل تينوراً

متوسط الفن والشهرة يتدرب لثمانية أسابيع متتالية ؟ أم نوافق على دومنجو بأربعة تدريبات تسبق العرض الأول؟

طبيعى أن دومنجو يقوم بتدريبات مسبّقة ليومين فقط أفضل بكثير من مغنى متوسط يغرق نفسه فى تدريبات لمدة ثمانية أسابيع . لكن ذلك يعتمد أيضا على الدور الزميل الذى سيغنى أمامه.. Partner. وهل بإمكانه إعداد دوره فى أربعة أيام أيضا ؟ يذهب الإنسان إلى حجرة الملابس قبل العرض بنصف ساعة ، يقول له فيها ماذا يريد.. ثم يجرى العرض فى سلامة و بلا أى أخطاء.

س: و بعدها يقف عرض أوبرالى على قدميه.

ج- تقف كذلك باقية العروض على قدميها إذا ما تحققت لهذه العروض الفرص المتاحة للعرض الآخر . فى أمثال هذه المواقف لا يمكن التفكير فى فكر أو شكل جديد مبتكر ، فليس هناك وقت لذلك وحتى هؤلاء المغنيين والمغنيات فإنهم لا يصلحون لمثل هذه الحالات العاجلة فى الفن . وفى رأيى أن كثيراً من المسارح الألمانية سوف تبقى إلى جانب التقليدية والمحافظة . بل لعل هذه المسارح التقليدية سوف تهاجم هذا الأسلوب من الإنتاج الأوبرالى السريع الذرى الذى يتوقف على (الفنانين الجاهزين) للعمل . ومن الطبيعى أيضا أن نلاحظ الجانب الآخر للأوبرا ، ونلحظ مخرجو هذا الجانب وهم يقولون .."أوبرات أكثر سوءً .لكن ما هو الجيد ؟ وما هو السيئ؟ لايمكن معرفة شئ أو تقرير رأى . ومع ذلك فهم يسببون لى الرضاء التام.

س: عندما تُدعون لعمل .. أى وجهات نظر عندكم تُقرر القبول أو الرفض ؟ هل تتحكم قياساتكم فى شخصية المخرج ؟ وهل تضعون أو توافقون على تنازلات من أجل الإبقاء على المستوى الفنى للموسيقى ؟

ج: لا يمكن العمل بلا تنازلات . خاصة إذا ما كان المرء يعمل مع أناس كثيرين. هناك مخرجون ومغنيون أحب العمل معهم. لأننى أعرف ماذا سأطلبه منهم لتحقيقه. لكن شيئا واحدا أعرفه تماما ، وهو أنه لا يحدث تحقيق لما يدور عادة فى الجلسة الأولى للتدريبات فبعدها إما أن يمرض واحد من المغنيين ، أو يأتى مخرج جديد لإخراج العرض . لابد أن يتغير كل شئ. الآن فقط أستطيع أن أتبين ما الذى بقى؟ و ما الذى ذهب ولم يبق من جلسة التدريب الأولى . وأعيد مكرراً مرة أخرى فأقول للأسف - و حقيقة للأسف- فإن العرض الأوبرالى بكل رجاله وفنانيه ومغنييه ومخرجيه والأوركسترا السيمفونى والكورال والذين يعملون لعدة تدريبات قليلة ، يقدمون عرضاً ممتازاً فى نهاية الأمر . كما أن العمل لا يقتضى تدريبات طويلة لقائد الأوركسترا،لأنه يستطيع توجيه قيادة العرض نفسه. ومن المشروع -حتى لو كان وقع ذلك غريبا- أن يقع المخرجون فى سوء الحظ ، فيوقف مرض الأنفلونزا عدداً من التدريبات المحددة داخل زمن معين .

ويتصادف أن يحدث ذلك مع المغنيين والعازفين الذين لا يجرؤن على تخطّى عتبة خشبة المسرح دون تدريبات طويلة . وفى هذا المجال يضطر قائد الأوركسترا للاستغناء عن بعض الآلات الموسيقية ، وفى هذا العرض - و هكذا القاعدة من مائة عام وتزيد - يحدث ما يحدث كل يوم ولكن بطريقة أخرى. عندى مثال مطابق لذلك من كوميديا شيكسبير أوبرا (الليلة الثانية عشرة). فى مشهد الصنّاع (قرب نهاية المسرحية-المترجم) نعرف المشهد من ثلاث عبارات ، العبارة الأولى المناقشة ، عندما يوزعون الأدوار . والعبارة : البروفة ، فى الغابة

عندما يضعون رأس الحمار على رأس شخصية زوبوى Zoboly على هيئة قناع .
وأخيراً العبارة الثالثة: القصر.لكن ماذا يحدث؟ فالعبارة الأولى مناقشة تتحدث عن شخصيات أخرى .. عن الوالدين مثلا ، عن أم ثيسبا Thisbe وأم بيراموس Pyramus. و يتضح بعد ذلك أن ليس لهم أدوار فى المسرحية . وفى العبارة الثانية (البروفة) . فتعد قائمة الممثلين ، و ليس لها أية علاقة بمناقشة توزيع الأدوار . ولكن العرض يبقى ويسير. أما الحوار فهو ليس هو ، إلا فى لحظة واحدة هى لحظة خطأ ثيسبا فيقول" ليست هذه نينا ولكنها نينوش. هذا الخطأ يتقدم العرض صاعداً إلى السطح. ولا شئ إلا المخالفة لما يجب أن يكون.
أنا عادة ما أذكر هذا المثال ، لأنه إذا كان قد مضى أربعمائة عام على جلسات تدريب لا دخل لها ولا صلة بالعرض الأوبرالى -مع أن ذلك غريب وتهكُم ساخر- فلعل ذلك يكون من عادات المسرح أو قاعدة من قواعده ، وهو ما أستخلص منه لنفسى حقيقة تقول " إن عملى سيكون سهلاً إذا ما حاولت تطوير طاقتى، حتى أستطيع أن أُوجه العرض قيادة موسيقية . وحتى لا أكون مضطراً إلى العديد من التدريبات ". لذلك من الضرورى الانتباه وبشدة حتى لا يفقد الإنسان شيئا أو يقدم شيئا آخر من التنازلات ، فإذا ما أردت الرد على مشكلات التدريب فى مبالغة ، فإن الإنسان يحمل الخطر الكامن فى نفسه على الدوام ، وهو ضياع وفقدان الهدف الفنى . ما ذكرته آنفا عن بيتهوفن من أنه لا يعبأ بمن سيلعب أو سيعزف النوتة الموسيقية سببه أن الرأى فى حقيقته هو " تفضل بالعزف عليك أن تبقى الآن داخل حالة العزف لأنك بذلك تكون فنانا".أما عند موزارت ، فقد كان يعلم أى تسجيل يومئ إلى العازف الموسيقى، وبعدها تُسمع الموسيقى الجيدة. وهذا شئ رائع فى الفن. مع ذلك ، فكل منهما على حق فيما فعله .

س: تبدو المشكلة شيئا طبيعيا . فوجهة النظر والحجة المؤيدة Pro، و كذلك الفنان يجب أن يكونا معا فى وقت واحد. لكن كيف يسير العرض ، إذا كان المشتركون فيه من النوع متوسط الجودة؟

ج: طبيعى أن كل واحد يسعى إلى اختيار أناس ممتازين يزاملونه العمل. ثم يحدث بعد ذلك أن تمرض إحدى شخصيات العرض فى الساعة الرابعة بعد الظهر ، و لابد من إقامة العرض . للأسف ،لا يمكن حساب المفاجآت ، ولا نعرف متى يسقط عرض على المسرح؟ فالمسرح مليىء بالأخطار .

س: بخلاف بونيل الذى تفضّلت بالإشارة إليه قبلا.. من هُم المخرجون الذين تودّ العمل معهم بروح فنية عالية ؟ ثم هل تُفضل المخرجين التقليديين؟ أم المخرجين المعاصرين؟

ج: أستطيع أن أقول بكل حب مع سيجموند شنبويم، عندما أعرف ما الذى احتاط منه من العمل معه . على المرء أن يشترك بالعمل الموسيقى فى عروض وأوبرات معينة توافق نماذج معينة من المخرجين . فهو مخرج تقليدى محافظ، لا يمكنه الإقدام على عمل مسرحية أو أوبرا ثورية جديدة . والأجدر ألا يمسّ هذا النوع من المخرجين مثل هذه التجارب العصرية . لا أريد هنا أن أتعرض لذكر الأسماء ، فقد اشتركت فى أعمال تقليدية وتجديدية وعصرية جيدة وسيئة أيضا فى كل من الاتجاهين . والجودة والسوء تتوقفان على المسرحية ، وعلى توزيع الأدوار . وبصفة عامة على الأحوال والظروف التى يُعرض فيها العمل الفنى.

س: أظن أنه من الطبيعى وجود نصوص أو مسرحيات أو قصص تكون أكثر ملاءمة للفكر الحديث . يمكن تعصير الدرامات الموسيقية لفاجنر، أكثر من

تعصير الأوبرات الكلاسيكية . ولا يمكن انتزاع شئ أصيل من عند دوينزيتى Donizetti.

ج: هناك من يصلحون لكل شئ . فإذا ما استحوذ مخرج على أوبرا (دون باسكوال)(١٢٥) فأنه يجعل منها دراما تحرير وإعتاق Emancipation. وفى نهاية الأمر يمكن القول إنه بالإمكان تحقيق الفعلية والواقع فى كل الأحوال . ففى الأوبرا تظهر درامات إنسانية موروثة يسهل إضافة مواقف محددة إليها . عندما قدمنا أوبرا (روزالكا Rusalka) (١٢٦) فى ميونيخ، قلت مرة فى تبسُّط : "ليتنا نستطيع أن نُعصرمن العلاقات الألمانية القديمة " . فالفكرة المسرحية تدور حول أنثى (النّكْسْ Nixie) روزالكا (والنّكس روح مائية تتخذ فى الأساطير الجرمانية صورة امرأة وصورة رجل حينا آخر ، أو صورة نصفها رجل ونصفها الآخر على شكل سمكة -المترجم). فروزالكا تريد أن تكون رجلا . لكنها لا تستطيع أن تقف على قدميها وسط عالم الرجال . فى تلك الفترة توتّر موقف العمال الأتراك العاملين فى ألمانيا ، فأبناء بعضهم - نتيجة لذلك التوتر - لم ينشأوا وسط والديهم بل نشأوا النشأة الألمانية حتى أصبحوا غير منتمين لأصلهم التركى. لكن الألمان لم يقبلوهم ، كما لم تقبلهم الأُسر التركية أيضا .وهكذا وقع النشء الصغير بين جبهتين . فكانت الأحداث التالية : انتحرت إحدى الفتيات لأنها تركت والديها التركيين، لكنها لم تستطع أن تندمج فى سلوك العلاقات الألمانية ، فأقدمت على الانتحار لتُخلّص حياتها من صراع حياتىّ بغيض . ولقد جال بذهنى - على سبيل المزاح لا أكثر- أنه بالإمكان إخراج أوبرا (روزالكا) على هذا التصور . هذه النّكس التى لا تستطيع أن تواجه العالم فى الخارج بكلمة واحدة ،

هى المعادل الموضوعى للفتاة التركية التى تركت أسرتها ، لكنها لا تتكلم الألمانية . ثم يحدث أن يقع الجميع فى غرامها ويصبحون أسرى جمالها الفتّان . وعندما يكتشفون حقيقة الفتاة يتركونها وحيدة مع نفسها . يمكن إخراج الأوبرا على أن يُغنى الرجال شخصيات المسرحية بالألمانية . أما الحوريات فى الأوبرا فهن ينطقن ويغنين باللغة التشيكية . قفز كل من كان حولى من هذه الفكرة الخيالية ، مستحسنين تصورها وإمكانية إخراجها . ولا أعرف إن كانوا قد نفّذوا الفكرة أم لا؟ على كل، فالحديث عن هذه الأمور فيه كثير من الخطورة . و يجب أن أعترف فى صراحة أننى استمعت إلى عديد من الأفكار الجيدة التى لا تخطر على بال أحد . مثلا المخرج هربرت فرنكا Herbert Vernecke الذى سبّب فضيحة كبرى لعرض (الهولندى التائه) منذ عدة سنوات فى ميونيخ وفى أوبرا الدولة Staatsoper وفى هامبورج ، لقد فعل أعمالاً جرئية وحقق أفكارا شجاعة وجسورة . فقد ذكر لى أنه لا يرغب فى إخراج كل ثلاثية بارتوك فى ليلة عرض واحدة . فهو يحبذ تمثيل أوبرا (اللحية الزرقاء) مرتين فى ليلة واحدة ، المرة بعد الأخرى .على أن تكون بإخراج مخرجين اثنين مختلفين. فى المرة الأولى يرى المخرج الدراما من وجهة نظر الشخصية النسائية (يوديت Judit). وفى المرة الثانية يرى المخرج الدراما من وجهة نظر الشخصية الرجالية .. النبيل صاحب اللحية الزرقاء . وعلى ذلك فمن الطبيعى أن يختلف العرضان عن بعضهما البعض اختلافاً جذرياً . ونفس الموقف ينسحب على الموسيقى بطبيعة الحال . لقد أعجبتنى الفكرة شخصيا، لأنها سوف تبرز مركزية الإخراج على مثل هذه الصورة .

س: هل شاهدت أوبرا اللحية الزرقاء بإخراج جوتز فريدريش فى فينا؟

ج: شاهدتها للأسف من الكواليس . لم أشاهدها من صالة الجمهور . كانت عملاً مثيراً ، لكن الصبغة المجرية عند نمسجرن Nimsgern أزعجتنى كثيراً . لو كنت مكانه لأخرجتها بالألمانية . إننى أتوق إلى أن يغنى المغنى بلغته الأصلية القومية مع أننا قد سجلنا أوبرا (قلعة النبيل ذى اللحية الزرقاء) باللغة المجرية بمارتون إيفا ومغنى أمريكى اسمه صمويل رامى Samuel Ramey. وهذا استثناء من القاعدة لأن المغنى كان يعرف اللغة المجرية .

س: فى بداية الحوار ، أشرت فى اختصار إلى الأوبرا الحديثة ونبهتهم إلى أنكم تفضلوا أوبرا ريجوليتو عن الحداثة الأوبرالية وفى هذه الأيام تتعالى الأصوات حول موسيقى الأوبرا الحديثة ، وحول لغة الموسيقى العصرية التى افترقت وابتعدت عن الجماهير . وسؤالى الآن هو : ما هى الأوبرا العصرية من وجهة نظركم ؟

ج: لنقُل إن (فويتسك) أوبرا عصرية . ومع أنها قد كتبت منذ وقت ليس بالقريب. وأن مشكلة الأوبرا أنها تعيش على الأغانى . وفى الموسيقى العصرية ليس هناك تقدير عال على الأغاني ، كما كان حالها فى الأوبرات القديمة . وهذه أيضا سقطة من حجم صغير ، عندما بدأ العمل بالعبارات والحوارات المستحدثة . لا يمكن فعل ذلك. إذ لا يمكن استبدال مكان الموسيقى . كانت بدايات التطور فى أوبرات مثل (أغانى الصناع ، فارس الزهور) بدايات اتسمت بالمبالغة ، وقادت الأوبرا فى نهاية الأمر إلى اتجاه غاية فى السوء . فمثلا أوبرا (التروبادور) التى تجمع كلمات وعبارات (دموية) مجنونة حقاً ، هى أوبرا جيدة.

وكذلك أوبرا ريجوليتو، فهى أوبرا ناجحة لأن بها ثنائى الحب والغرام ، كما أن بها الانتقام والقتل و إمكانيات شتى من درامية الموسيقى المعبرة عن فزع الموت ورعبه.أو لنقُل بأنها تعطى الفرصة كاملة واسعة للمؤلف الموسيقى لكى يكتب موسيقى درامية تكون فى خدمة الحدث الدرامى المسرحى على الخشبة ، عبر مشاهد وأحداث تتجسد فيها المواقف الأساسية وتبرز حاملةً لأحاسيس الشخصيات . فإذا ما كان الموقف أكثر تعقيدا ، أو أن الحوار الإخبارى أكثر من اللازم ، فإن ذلك يسبب صعوبات ومشكلات عند التعبير الموسيقى. والأجدر بأوبرا على هذا الحال ألا تصعد على خشبة المسرح ، إذا ما كان من الصعوبة فهم وإدراك معانى الكلمات والحوار فى عرض الأوبرا. لقد تحدثنا فى حوارنا معاً عن هذه الجزئية. ففى أوبرا (فارس الزهور) أحسست بنقص ما لأننى لم أفهم كل أجزاء الحوار. لا أحد يستطيع فهم كل الحوار إلا إذا كان عارفاً بالأوبرا قبل المشاهدة. وبصفة عامة، فكلما كان النص الشعرى عميقاً فلسفياً مثيراً فى الأوبرا العصرية، كان رأى الجماهير يردد:" ليتهُم لا يُغنون حتى نفهم ما وراء الأحداث". وهذا عيب كبير فى الأوبرا . فمادام ليست هناك أغان، فإن الموسيقى وحدها تؤثر بطريقة ضعيفة.لا أقول بذلك أنه ليست هناك أوبرا عصرية . لكنها ليست الأوبرا التى نعرفها. إنها جديد آخر تماما.

س: هل قُدت أوبرا حديثة؟

ج: كيف لا؟ الآن بمناسبة الاحتفالات بمرور سبعمائة وخمسين عاما على بناء مدينة برلين، فقد اشتركتُ فى أسبوع الاحتفالات بهذه المناسبة فى أوبرا (البرج) لجوزيف تال Josef tal .

س: متى تكون الأوبرا العصرية جيدة ؟ فإذا كانت نوعاً جديداً آخر- كما ذكرت - فإن ذلك يعنى أن نوعية الموسيقى غير كافية.

ج: المهم هو ألا تُحاول الأوبرات الجديدة أن تكون مثل أوبرات القرن التاسع عشر الميلادى . إن عليها أن تُقدّم شيئا آخر.أن تشق قناة جديدة، وستكون جيدة إذا ما أضافت إلى القديم شيئاً جديداً.

س: كثيرون يعتبرون أن أوبرات القرن التاسع عشر الميلادى أعمالاً ثقافية. وأنها تحمل فى طياتها تلخيصاً قيّماً للإنسانية عامة، والدليل على ذلك شعبيتها. ما رأيكم فى ذلك؟

ج: أسباب معقولة ومقبولة . فالأوبرات التقليدية كما ذكرت ، والتى تتحدث عن عشيقين حبيبين يعشقان بعضهما البعض ، بينما الشخصية الثالثة هى الغيور، تُمثّل قضايا إنسانية عامة بدءً من جلوك وانتهاءً ببوتشينى . وتظهر هذه القضايا وتبرز بألف لون ولون على خشبة المسرح الأوبرالى . وعلى حد تعبير هاينه Heine "إن هذا الموقف قديم على الدوام، وهو جديد أيضا". فالناس تكتشف الخلود فى المسرح، كما تعرف السرمدية Timeless لكن ذلك لا يعنينى كثيرا. لقد أحببتُ فن الأوبرا. والأوبرا شئ جميل يملأنى بالإخلاص والتفانى والتقوى والورع، مُذ كنت طفلا. كان عجيبا أن أجلس فى صالة مسرح الأوبرا، ثم تُطفأ أنوار الصالة. أما فلماذا تُحب الجماهير الأوبرا أكثر من أى نوع آخر، فإن لذلك أسباباً تقليدية وتاريخية ما فى ذلك شك. قد يكون بسبب كثرة المال فى أيديهم وجيوبهم. وأظن أن هناك سبباً آخر يكمن فى هذه الموجة من الرومانتيكية الجديدة، إذ وصل الأمر إلى عدم الحياء أو الخشية من هذه الرومانتيكية.

ماليس جيرج Melis Gyorgy

السرُّ . . فى الموسيقى

- السؤال مَنْ المؤلف.

أنت واحد من مغنيى الأوبرا الكبار. ومشهور عنك أيضا أنك من الممتازين، فقد مثّلتم أدواراً درامية بما يندر وجوده بين المغنيين الأوبراليين. أسألك. . هل هناك فروق أساسية نوعية بين إبراز الغناء الأوبرالى وإبراز فن التمثيل؟ فمن وسائل الممثل المسرحى التعامل مع الجسد والصوت والإيماءة وبنية الجسم Physique (من حيث المظهر والقوة والتكوين - المترجم). إضافة إلى المعايشة الفنية. ثم أتابع السؤال، وهل يحتاج فن تمثيل الأوبرا إلى وسائل أخرى؟

- الجواب . . ماليس جيرج.

مغنى أوبرا. مسرح كوميش أوبر. ألمانيا "الديمقراطية" .

فيما يتعلق بالسؤال فسوف أتعرض فى الإجابة بشئ من التفصيل. من البداية أقول لا يجب أن تكون هناك فروق كبيرة فى التعبير بين الغناء والتمثيل الأوبرالى. أولا: عندما التحقت بأوبرا بودابست كنت أول طلاب المُعلم نادشدى كالمان. كان أول درس له هو: لماذا يتواجد المغنى فى الأوبرا على خشبة المسرح؟ كيف وصل؟ وأى أسباب جاءت به إلى هذا المكان؟ ولأى هدف هو الآن هنا على المسرح؟ وذلك حتى لا يُحسّ متفرج، أو ينطبع متفرج آخر بانطباع مَفَادُهُ أنه حضر الآن إلى خشبة المسرح إيمائيا (صاحب إيماءات) لكى يُغنى شيئا. كان

الدرس الأول هاما. ثانيا: ومضطر أن أُعيد مرة أخرى عندما كنت البوق الرئيس لتعليمات فلزنشتاين، الذى تقابلت معه عام ١٩٦٤م عندما غنّيتُ أوبرا (دون جيوفانى) فى مسرح كوميش أوبرا، ثم عملت معه لثلاث سنوات فى برلين. فقد حاولت الاستفادة من هذه التجربة. قال فلزنشتاين "كل عرض هو صورة قائمة بذاتها. لا يمكن إعادة العروض بشكل واحد". بمعنى أن يغنّى الفنان الدور بحسب صورة العرض. أرجو أن تكون الإجابة واضحة.

س: أظن أنك أردت أن تقول إن مكن لكل عرض نتيجة أو حصيلة خاصة واحدة فى الشخصية عندما تسمعه وتراه الجماهير ساعة العرض ذاته.

ج: لذلك يجب اعتبار كل عرض من عروض الأوبرا، كأنه يُخرَج للمرة الأولى على خشبة المسرح.

س: أقُص حادثة عن فلزنشتاين، لتُوضح كيف كان يُعدّ نفسه لمدة طويلة لكل عرض على حدة. قلت أنت نفسك إن جلسات التدريب لأوبرا دون جيوفانى استغرقت مائة وخمسين جلسة تدريب. بدأت ببروفات التحليل الدرامى، ثم تدريبات خشبة المسرح. فهل ترى اليوم أن العرض يحتاج إلى مثل هذه التدريبات الطويلة؟

ج: نعم. لقد شاهدتُ عروضاً كثيرة أخرجها فلزنشتاين، كل عرض فيها أعظم من الآخر. ويتضح من كل عرض أن فلزنشتاين قد شرّح وحلّل الأوبرا والعرض الأوبرالى من قياس زمنى دقيق إلى قياس زمنى دقيق آخر. أتذكر، جلسنا لثلاثة أسابيع كاملة حول إحدى الموائد التى دارت حولها نقاط التحليل. ولم يكتف هو

بذلك. بل كان يعود مرة ثانية إلى التحليل أحياناً. وبعد أن تعرّف كل المشتركين على المادة الفنية، وبخاصة عمل كل منهم. كانت الكلمات والعبارات الألمانية تمثل مشكلة عندى. فقد مثّلتُ الدور فى المجر باللغة المجرية. بينما مثّلتُ نفس الدور فى بلجيكا وهولندا بالإيطالية. ليس هذا مُهِماً. كل ما أردت ذكره هو أن فلزنشتاين كان يعرف فى كل دور كل لحظة من اللحظات وكل علاقات الدور مع باقية الأدوار الأخرى. بل إنه أحيانا ما كان يُحلل الأفكار المختبئة فى الحوار، ويشرح كيفية الرد عليها بالانعكاسات اللازمة وهذا هو ألف باء الإخراج.

س: منذ عروض فلزنشتاين التى اشتهرت بالواقعية الكلاسيكية قد تغيّرت أساليب الإخراج كثيراً، أو لنقُل بمعنى أصح ظهرت تيارات جديدة انتشرت واتسعت. فهناك اتجاه ملكة الخيال Imagination، والأسلبة، والتجريدية فى إخراج الأوبرا. كيف تقبلون مثل هذه التيارات؟

ج: بعد أن قضيت فى هذه الدار قرابة أربعة عقود من الزمن، فيجب أن أعترف بأن الموقف للأسف هو موقف التخلف. وفى ظنى أن هناك طريقاً للترميم والإصلاح. فإذا كان المخرجون يتسترون خلف التجريدية والتجديدية، فإن إحساساً يقودنى إلى أن هناك خطأ ما فى الموقف عليه كثير من الضبابية. على كُلٍ أنا لا أريد أن أنتاب أحداً بذلك الرأى.

س: لو أذِنت لى أن نتحدث عن العكس. لنتحدث عن أوبرا (دون جيوفانى) بإخراج ليوبيموف. حسب معلوماتى هناك صراع قام بينكم وبيدليوبيموف. ما هى نقاط الاختلاف بينكما؟ أرجو أن تكشف لى موقف الأوبرا عندما يكون المخرج غير عارف بأهميات العمل الفنى.

ج: هل شاهدت العرض؟

س: طبعا.

ج: إذن لم يكن العرض هو أوبرا دون جيوفانى. لم يكتب موزارت هذا العرض. أنا لا أريد أن أجرح ليوبيموف لأننى لن أقابله فى حياتى بعد ذلك. وقد اتفق كل منا على أن علاقتنا لم تكن علاقة طيبة. لكن فمادام نحن نتحدث عن دون جيوفانى وعن فلزنشتاين أيضا، فلابد من الحديث هنا عن فرق كبير. قال فلزنشتاين فى بداية التدريبات: "خطأ كبير أن أُخرج. أنا لا أُخرج. . بل أنا أُقنع". كان يحضر قبل ظهر كل يوم إلى المسرح (كان عنده مسكن صغير فى Unter Den Linden فى داخل مسرح كوميش أوبر فى أحد جوانب أعلا صالة التدريبات) وتحت إبطه نوتة البيانو. كان يبدأ كل جلسة تدريب بها ويُنهيها بها أيضا. كُنا نشغل جلسة التدريب بما يُحضره كل يوم فى كل مرة. كان هذا هو كتابنا المقدس. وفى اعتقادى أن كل مخرج جاد يجب أن يستعد بكتابه المقدس الذى يستعين به من البداية إلى النهاية فى تحليل الدراما. ويُتيح الفرصة للممثلين والمغنيين والشخصيات للتعلّق به أيما تعلّق.

س: أعود إلى السؤال الأول. ذكرتُم أنه لا يجب أن تكون هناك فروق كبيرة فى التعبير بين الغناء والتمثيل الأوبرالى. واليوم نسمع فى حالات كثيرة تعبيرات وآراء تفصل بين الغناء والتمثيل أو هى تُفضّل واحداً على الآخر. فيرفعون من المغنى إذا كان قادراً على التمثيل الجيد، وما هو رأى غير طبيعى. أو يحدث أن تُمثّل الأوبرا التقليدية دون أن تحتاج إلى مهارة فى فن التمثيل. فتكفى الجماهير أصوات جميلة تخرج من فم المغنى الذى يؤدى دوره وقوفاً ويغنّى فى روعة، حتى ولو فاق وزنه المائة والعشرين كيلوجرام.

ج: إذا كان وزن المغنى مائة وعشرين كيلوجرام فإنه سوف يبعث على المضايقة. ادّت مغنية كبيرة دورها فى أوبرا (حياة البوهيميا) وهى فى التسعين كيلو من الوزن الصافى. لكن المسكينة عندما بدأت فى السعال ضحكت الجماهير من الأعماق. بعد ذلك لم تعُد هذه المغنية إلى بودابست مرة أخرى. كان نادشدى منذ الخمسينيات يدفع بالنصائح تلو النصائح، أحيانا فى رقة وأدب، وأحيانا أخرى فى شدة وعنف قائلا: عبثاً أن نكون شباباً. فلا فائدة من امتلائنا بشباب الحياة وبخفة الدم. فالجمهور عندما يجد أمامه شيئاً يُثير الضحك أو شخصية تتصابى، فإنه لا يقبلها مطلقاً.

س: الصوت هو أحد الوسائل الهامة عند مُغنى الأوبرا. . طاقة ونوعية الصوت. ومن هنا فالمغنيون يبدأون حياتهم الفنية من نقطة الانطلاق هذه. كما أنه ليس بالضرورة أن يكون المغنى صاحب أجمل الأصوات، فالكتاب الذى كتبه نياستيرينكو Nyestyrenko عن صناعة المغنين الأوبراليين يُفرّق بين مفهوم بنية الجسم ومفهوم العبقرية فى الصوت الجميل. وهو يعتبر الصوت الجميل العبقرى أعظم من الصوت الجميل الصادر من بنية الجسم السليمة. أما شاليابين Saljapin الذى يعتبر الصوت الجميل نموذجاً Model فإنه لا يرى فيه أية ظاهرة صوتية يمكن ملاحظتها Phenomenon.

ج: ورغم ذلك، فلماذا يُقلّد كثيرون شاليابين؟

س: كتب يناستيرينكو يقول. . "إن الأصوات التى يُطلقون عليها أصواتاً رائعة، تفوقها أصوات شاليابين لأنها أكثر قدرة على التعبير".

ج: لم أستمع إلى شاليابين مغنيا. لكن فارجا بال Várga Pál قائد الأوركسترا بالأوبرا الذى غادرنا عام ١٩٦٨م يحكى أنه سمع غناءه، بل رافقه عندما زار شاليابين مسرح المدينة فى بودابست، فقد كان مُرافقه آنذاك. وقد ذكر أن صوت شاليابين لم يكن صوتاً مُمَيّزاً. وطبيعى الا يكون له يد فى ذلك. لكن كل مشاهد يعرف ويُحِّس تأثير صوت شاليابين وطبيعته للسيطرة على القُدرة والاحتمال. كم من الأصوات ضاعت بين أيدينا هنا للأسف.

س: لماذا؟ الأن هذه الأصوات لم تكن تعرف قُدرتها على الاحتمال؟

ج: نعم. أو لأنها اشترت بمال مدفوع الثناء المُزيّف. إن أخطر شئ فى حياة الفنان لحظة البدء فى تعظيمه. ليس فقط المغنيون لكن أى فنان مُبدع. عندى هنا فى الأوبرا زميلان من زملاء الدراسة الشباب. جولا دينش واحد منهما. وحتى هذه اللحظة، فهو عندما يصعد لتأدية دور فى الأوبرا، فإنه يأتى إلىّ ليقول "أرجوك أن تقول لى كل شئ. ليس ما يُعجبك فقط، ولكن مالا يُعجبك أيضا". إن لى هواية وحيدة Hobby أحتفظ بها منذ عشرات السنين. لا أعرف إن كان الشخص فى الأوبرا يستفيد منها؟ أم هل تنتبه الجماهير إلى هذه الهواية؟ وهى الوضوح والجلاء المُدرَكُ بالعقل Intelligibility. أن تفهم الجماهير ما يُغنيه الإنسان ليس هذا إيثاراً أو غيريّة Altruism إذا أنا قدّمتُ للجماهير ما تُحبه، فذلك لصالح المغنى لا شك فى ذلك. إذا بدأ مُغنى فى إحداث صوت كالغرغرة Gargle ولم يُعد فى الوقت المناسب إلى عقله، أو لم يذهب إلى مدرس يثق فيه ويفهم فى الصنعة، فإنه سوف يسير إلى طريق مسدود.

س: كلامك هذا يُذكّرنى بالأسباب التى اعتذرتَ بها عن التدريس فى المدرسة العليا للموسيقى.

ج: تدريس الفن شئ صعب جدا. سمعتُ اليوم مقابلة إذاعية مع شيماندى يوجاف Simándi József ذكر فيها لماذا ترك التدريس فى المدرسة العليا للموسيقى. وأظن أننى أنا الآخر ليس عندى صبر للتعليم الفنى.

س: أُحب أن أعود إلى موضوع الصوت. تحدّثتُ عن هذا الموضوع قبلاً لأنك ذكرت فى مقابلة صحيفة أن صوتك لا يُعجبك، وأنك لا تُعدّه صوتاً جميلاً. أنا شخصياً اختلف معك فى الرأى ولهذا أسألك. ما هو رأيكم إذن فيما قاله نياستيرينكو من أنه لا يوجد صوت غنائى واحد على الإطلاق قدّمته الطبيعة. فالإنسان الحى له صوت يتحدث به، والصوت الغنائى يتطور أثناء تعلّم الغناء.

ج: إننى أتمنى وأثق فى نسبة كبيرة من الأصوات الغنائية. لا أثق ولا أعتمد على الأصوات الصناعية، حتى ولو شاهدتُ أمامى هذه المواهب القاصرة غير الموهوبة وهى تسير إلى أعلى مراتب الشهرة والنجومية. لا تعتبرنى مغروراً فيما أقول، فلو أُتيحت لى فرصة الدعاية التى ينعم بها اليوم المغنيون فى هذا العصر لتغيّر مستقبل حياتى كلها. ولأصبحتُ واحداً من العالميين فى الغناء الأوبرالى. بقيت حدود المجر مُغلقة للأسف لست أو ثمانى سنوات فى وجهى. قضيتُ هذه السنوات بالخارج، عندما كان صوتى فى أحسن وأنضج حالاته.

س: كيف يمكن الحفاظ على الصوت وحمايته؟ قالوا عن باتستينى Battistini أن صوته يحتمل الكثير. حتى إنه فى حفلات الافتتاح كان يقضى

طول نهار اليوم فى غناء دوره قبل الصعود على خشبة المسرح فى مساء العرض الأول. أيمكن تصوّر صوت بمثل هذه القوة والقدرة والكفاءة؟

ج: هذه موهبة شخصية فريدة.

س: وأنت .. هل تُغنى كل يوم؟

ج: أحيانا، لكن فى الموسم الماضى لم أصعد على خشبة المسرح طوال موسم الأوبرا إلا مرتين، حسب نص العقد. وكان علىّ الاستعداد لهاتين الليلتين إلى جانب أننى أحاول أن أتعلّم شيئاً جديداً.

س: فإذا كنت ستصعد على المسرح فى نفس اليوم. هل تتدرب على الواجب اليومى أيضا؟

ج: فى هذه الحالة لا. وحقيقة لا أفهم هذه الزُمرة (المُطالبة بالتوكيد) Assertive والذين يذهبون إلى دار الأوبرا ليلة العرض الأول ويتعنتون قائلين "يا بُنى، هذا جزء صعب جداً. لنُعيده خمس مرات ..". ويُعيدونه خمس مرات بالفعل. أما المغنى المسكين، فإنه يرثى لحاله عندما يصعد فى نفس اليوم على خشبة المسرح فى مكانه المرسوم له. وبعد ذلك تأتيه حُمى خشبة المسرح ولسعته (يقصد إحساس الخوف أو الرهبة أحيانا من مواجهة الجماهير - المترجم) هذه الحُمى التى تلازمه طوال العرض، ثم .. لا ينجح فى شئ على الإطلاق.

س: إذا ما حدث وأدى الغناء إلى توتّر عصبى. فإن التعبير المسرحى يهتز وتُصيبه المعاناة. يقول البعض إن الحركات و(البوزات) الزائدة عن الحد ليست

أسلوباً أخلاقياً مع الجسد أو العصب. لكنها تُحتذى لتخدم المغنى تقنيا فى الأجزاء الصعبة التطبيق.

ج: أظن أن ذلك يحدث فى التدريبات السيئة فقط.

س: الأدوار الغنائية-التمثيلية فى الأوبرا صعبة ولاشك. لأنها تحتاج إلى اكتمال جسدى وبيولوجى عند المغنى. هل تعتقد أن المُغنى يستطيع الغناء فى كل أوضاع الجسد؟ كثيراً ما يتهمون المخرجين بأنهم يُطالبون المغنى بوضعيات وأشكال لا تتناسب مع راحة المغنيين أو طبيعة أعمالهم، وذلك بأن يطلبوا من المغنى أن يُغنى أغنية حماسية وهو مُستلق على ظهره.

ج: حدث لى ذلك عدة مرات. غنّيت وأنا مُستلق أو وأنا جالس على أحد الكراسى. هناك تقنية خاصة لهذه الوضعيات الجسدية، تقنية خاصة للغناء تدرب عليها المغنى ليتغلب على مشكلاتها بحكم المهنة. لذلك فيجب تعلّم الجانب الفنى فى مهنة الغناء، بحيث يتوافق مع فن التمثيل الأوبرالى الحديث. لأن كل إشارة وكل إيماءة مُبالغ فيها تبعث على الضيق والضجر. ليكن الهدف الحسى للغناء، هو أن تستقبل الجماهير الغناء بشكل طبيعى تماماً. فكثرة الإيماءات تُزعج المُشاهد فى المسرح الدرامى كذلك. وفى اعتقادى أنه كلما توغّل وبالغ المغنى فقد كثيرا من الرسالة الفنية التى يحملها لتبليغها.

س: إلى جانب المبالغة والكثرة والإفراط فى الإيمائية. هناك عادة أوبرالية سيئة أخرى. وأقصد بها التصلّب (وبالتعبير المسرحى التنشية. أى أن يكون الممثل جامداً فيُصبح الجسم كله مثل ياقة القميص المُنشاة - المترجم). وهذا التصلّب

هو تقليد للوقفة الجامدة Static فى الأوبرات القديمة. وأظن أنك لا تُمانع إذا ما بعُد المخرج عن هذه العادات ولجأ إلى الحركة المناسبة والديناميكية مع المغنيين.

ج: لا أُمانع، إذا كان الموقف الدرامى يتطلب هذه الحركة أو تحتاجها تلك الديناميكية. أما إذا كان العمل يجرى من أجل مزاج المخرج، أو إبداء الحركة من أجل الحركة، فإنها لن تؤدى إلا إلى خسارة من نوع آخر.

س: لنفرض أنك فى فرقة للأوبرا. هل تستطيع تصوّر حركة، أو لحظة من لحظات التعبير، يُحسّ بها الفنان المغنى، يمكن أن تُعطّل من الأحداث الدرامية؟

ج: إن هذا عمل المخرج فى الأوبرا، وهو الذى من واجبه شرح مثل هذه المواقف، لإيضاح الحركة والحدث والتعبير الدرامى. وهذا بالضبط هو الفرق بين طبيعة العمل فى المسرح الموسيقى والمسرح الدرامى. ففى المسرح الأول (الموسيقى) يكمن تناغم الأصوات وتوافق الأنغام Consonancy والبوليفونية Polyphony (البوليفونية هى تعدّد الأصوات وتفرّع النغمات - المترجم). والمخرج هو الذى يوقف الزمن - إذا ما أراد - بما يتناسب مع طبيعة الفرقة الموسيقية أو الغنائية للحظة أو للحظات فى العمل الأوبرالى، مع إعطاء المبررات لهذا المقطع المُستعرض أو العرضى Cross Section .

س: من الظواهر الجديدة فى الأوبرا ما يلجأ إليه المخرجون من حركة لحل بعض المشكلات الفنية. ليس ذلك فقط، لكنهم يذهبون الى تعصير الأوبرات الكلاسيكية. فهم ينقلون اللُعبة والحادثة من الزمن القديم إلى الزمن المعاصر. وعليه، فهُم يُغيّرون ويُبدّلون فى الأحداث أيضا. مارأيكم فى كل هذا؟

ج: إذا كانت أحداث المسرحية الأوبرالية تجرى فى القرن السابع عشر أو الثامن عشر الميلاديين، فمن الواجب عدم المساس بهذا التاريخ وما يستتبعه من مستلزمات فنية. لا حاجة للَوْى عُنق الجماهير بالتحريف العنيف الذى لا مُبرر له. أنا أعمل منذ فترة طويلة فى هذا الميدان. قد تكون الجماهير تغيّرت الآن عن ذى قبل، وَوُلدت جماهير جديدة ذات أعمار شابة. لكنه من المُحال إعادة تربيتى على العصريات والأوبرات الحديثة رضيتُ أم لم أَرْضَ.

س: مع أن أكثر المعاصرين المحدثين اليوم هم تلامذة فلزنشتاين. هارى كبفر، جوتز فريدريش، والذين يُعلنون أن أستاذهم لن يُخرج الأوبرات اليوم، كما كان يُخرجها فى الخمسينيات والستينيات.

ج: فيما يتعلق برأى هذين الفنانيْن فهو رأى فضفاض كثير الالتفاف Voluminous أن نتحدث عن فلزنشتاين أو نادشدى أو أُولاه أمر سهل أن نقول أى شئ. طبيعى أن يُخرج الاثنان الآن بطريقة تختلف عن طريقة أستاذهما فلزنشتاين. إن أهمية السؤال تكمن فى: هل بقيت جوهريات العرض الأصلية داخل العمل الفنى؟ أم أن المخرج يقود المسرحية الأوبرالية إلى ما يصادفه من اتجاهات عصرية؟ إن الذين كتبوا هذه الأعمال الكبيرة هم عباقرة ولا شك. عباقرة لأنهم استطاعوا أن يعرفوا وأن يكشفوا الكثير عن نفس الإنسان وعالمه الداخلى. لذلك لا يجب إضافة شئ إلى ما فعلوا. كان بارتوك فى الثلاثين من عمره عندما كتب أوبرا اللحية الزرقاء موسيقيا. وكان ساعتها قد عرف الكثير عن أسرار النفس البشرية أكثر من أى إنسان آخر. وللأسف، فهناك مخرجون لا يفهمون معنى ذلك. بل يعتقدون أنهم أكثر ذكاءً وعبقرية من بارتوك. إن الذى

يفهم بارتوك، أو الذى يعرف فنون الموسيقى، فهو ليس بحاجة إلى ادّعاء الذكاء والعبقرية. يجب أن نعرف أن روح الشخصيات المسرحية فى الأوبرا هى التى تخدم العمل وتعمل على إبراز وقائع الحالة الموضوعية Merit فى داخل كل الأوركسترا. فالعبارة الأوركسترالية ليست مُصاحبة فقط، لكنها أحد مستويات التعبير أيضا.

س: هل تقبل غناء دور فى أوبرا حديثة تحمل تأثيراً عصرياً من التأثيرات السيكولوجية فى القرن العشرين، أكثر من قبولك عملاً لفردى؟

ج: وفردى حديث هو الآخر. أليس كذلك؟ وخاصة فى أعماله المتأخرة مثل (دون كارلوس ،عطيل ، فالستاف).

س: ما هى علاقتكم تحديداً، بالأعمال الحديثة فى القرن العشرين؟

ج: الجماهير لا تقبل كل أوبرا عصرية أو حديثة. لكن يحدث أن تقبل الجماهير بعض هذه الأعمال لسوكولاى، من باب حُب الاستطلاع. على غرار أوبرا (شمشون) شاندور، والتى اشتركتُ فى أدائها. طلبتُ من المؤلف منذ وقت قصير إعادة تجديدها. لن أُمثل أو أُغنى فيها بطبيعة الحال، فقد كانت مرحلة وانتهت. لكن هناك من يقوم بدورى بكل تأكيد. عندما قدّمنا أوبرا شمشون أحرزتُ نجاحاً ساحقاً مع شباك التذاكر المفتوح غير المُقيّد بنظام الاشتراكات الموسمية. وقد خرجت كل هذه الجماهير بحصيلة فنية ثرية. أتذكر عائلة صديقة من معارفى فى فيشاجراد Visegrad (مدينة سياحية على بُعد عشرين كيلومترا من العاصمة بودابست - المترجم) تملك اشتراكاً موسمياً فى الأوبرا

منذ خمسين عاماً. ولا داعى للمجاملة، كانت تتمنى لو شاهدت العرض مرة ثانية. تقابلتُ مرة فى ردهة المسرح مع الصديق العجوز Palló Imre باللو إمرا وسألنى: قُل لى يا ولدى جورى. أحقيقة أن شمشون أوبرا رائعة؟ أجبته، هى تُمثّل هذا الأسبوع، أرجوك الحضور لمشاهدتها. قبل العرض، أَنظر من ثُقب ستار المقدمة، حتى ساعتها كان الثقب موجوداً ثم أُلغى بعد ذلك (تضع مسارح المجر ثُقبا فى وسط ستار المقدمة فى مستوى النظر يسمح للعين فقط .. عين المخرج أو الممثل للنظر خلسة إلى جماهير الصالة والمقصورات - المترجم).

نظرتُ من الثقب فوجدته يجلس فى الصالة مع زوجته. بعد ذلك تقابلت معه فقال لى: أنا لم أجرؤ فى حياتى على التعامل مع مثل هذه العصريات من الأوبرا. لكن، لو كتبوا لى دوراً على هذا المستوى لأدّيته بكل الحماس.

س: كانت أوبرا شمشمون لسوكولاى صعبة التقنية الغنائية، بل أكثر صعوبة من الأوبرات الكلاسيكية، خاصة فيما يتعلق بأداء الشخصيات.

ج: كانت أدواراً صعبة من الناحية الصوتية. ودورى كذلك كان صعباً. لم يكن تنافر الأصوات فيه عبثاً. لكنها كانت مُوظفة توظيفاً فنياً رغم ذلك. وبالمناسبة، فإن تنافر الأصوات Dissonancy قد أُكتشف فى عهد باخ ، لكنه لم يُستعمل إلا عند الحاجة إليه لتبرير شئ معين. فإذا لم تدعُ الحاجة إلى استعماله فلا يُمس. إن كل شئ يتكرر ويعود إلى القديم. من الصعب الوصول دوما إلى الجديد.

س: ذكرت أنك تستعد لدور جديد. وأظن أنه دور تسيبولا Cipolla فى أوبرا فويدا يانوش Vajda János المعنونة (ماريو والساحر) لا أعرف شيئا عن موسيقى الأوبرا، لكننى أظن أن الدور به فرصة كبيرة للتمثيل.

ج: أنا لا أتحدث عن ذلك كثيراً. فلا أزال أدرس الدور وأحفظه. كل ما أستطيع الإفضاء به هو أن المسرحية الأوبرالية مناسبة للنجاح الجماهيرى. أقول ذلك استناداً إلى القصة المأخوذة عنها الأوبرا. وهى قصة قصيرة من أكثر قصص الألمانى توماس مان إثارة واستفزازا، والتى تصلح لكل الأزمان والعصور.

س: أعرف من أحاديثك ومقابلاتك الصحفية، أنك تُخصص وقتاً طويلاً وجهداً خارقاً لكل دور من أدوارك فى الأوبرات التى تشترك فيها.

فى نهاية الحوار، أُحب أن تكشف لى عن سر هذه البساطة وهذه الطبيعية التى تتعامل بها مع أدوارك فى الأوبرا؟

ج: لا أعرف إن كان ذلك سراً أم لا؟ لابد من البحث عن السهولة والوضوح. لكن لابد أن تسبق ذلك معرفة كاملة بكل أجزاء الدور الأوبرالى. وإلا، فليس هناك أية خطوة إلى الأمام. إن أهم شئ فى هذا الميدان، هو أن يستطيع الفنان المغنى الخروج من عالمه الذاتى. إن أفظع شئ فى العمل الأوبرالى أن يعرض المغنى نفسه، أو تستعرض المغنية نفسها مثل عارضات الأزياء. إن هناك مهمات وواجبات غنائية وموسيقية عديدة تنتظر التحقيق والتجسيد فى حياة الأوبرا، حيث يختبئ السر، الذى ينتظر التفسير.

صمويل رامى Samuel Ramey

الذى غنى الأوبرا قبل مشاهدتها

- السؤال من المؤلف

أنت كأمريكى تعيش فى الولايات المتحدة الأمريكية. هل تذكر لى من البداية أين ولدت؟ ومتى قرّرت أن تكون مغنيا أوبراليا؟

- الجواب .. صمويل رامى

مغنى أوبرا. عضو أوبرا نيويورك.

وُلدت فى أمريكا الوسطى فى مدينة صغيرة بولاية كانساس Kansas. تعود قصة حياتى مع الأوبرا إلى زمن بعيد. لم تكن هناك دار أوبرا فى مدينتنا. لذلك لم أستطع مشاهدة الأوبرا لفترة طويلة. بدأت العلاقة بفنون الأوبرا عندما ذهبت إلى الجامعة لدراسة الموسيقى إذ كانت كل آمالى أن أصبح مُدرسا للموسيقى. فى أثناء الدراسة تعلمت إحدى آريات أوبرا (زواج الفيجارو) مع مدرسى. كُنا نسمع الآريا بعدة أصوات من مغنيات فى عروض كثيرة للأوبرا. عثرت على إسطوانة بغناء إزيو بنزا Ezio Pinza وكانت هذه الإسطوانة هى أولى علاقاتى مع الأوبرا. تعمّقت حاسة البحث الفنى والموسيقى فى نفسى، وتفرغت للاستماع الموسيقى أكثر فأكثر. وعندما أُعلن عن الحاجة لمغنيين كورال من الشباب لمهرجان الأوبرا الصيفى فى كولورادو Colorado لإعدادهم بعد الاختيار فى دورة تدريبية، اقترح أحد الأصدقاء علىّ أن أُرسل لهم شريطا

مُسَجِّلاً لأعمالى. أرسلتُ الشريط، وكنت من بين المقبولين. هكذا حدثت الشرارة وقبل أن أشاهد عرضاً أوبرالياً واحداً. خطوت بقدمى ناحية العرض الأوبرالى. وعندها، قررت أن أصبح مغنياً أوبرالياً.

س: بعد ذلك، أين أنهيت دراستك؟

ج: انتقلت إلى جامعة أخرى فى كانساس، حيث الدراسة الموسيقية الجامعية أعلى مستوى فى تخصص غناء الأوبرا، وبعد الانتهاء من الجامعة انتقلت للإقامة فى نيويورك بناء على نصيحة أحد أساتذتى، والذى تابع تعليمى على حسابى الخاص لمدة ثلاث سنوات. أثناء هذه السنوات كُنت أستمع إلى الكثير من الأعمال. وهكذا وصلت إلى عضوية أوبرا مدينة نيويورك New York City Opera التى صعدتُ على خشبتها لأول مرة عام ١٩٧٣م.

س: فى أى من أدوارك الأوبرالية أحسست بجدية النجاح الجماهيرى؟

ج: أعتقد أن أول دور أديته بنجاح هو دور (دون بازيليو Don Basilio) فى أوبرا (حلاق اشبيليه) كنتُ قد أدّيت قبل ذلك أدواراً كثيرة. بعدها قمت بأدوار أكثر جدية وأعظم واجبات. وكل هذه الأدوار كانت فى أوبرا نيويورك. أما نجاحى الحقيقى الثانى فكان دور البطولة الذى يحمل نفس اسم أوبرا بويتو Boito المُعنونة (مافيستوفل Mefistofel). بعد ذلك انهمرت الأدوار الأولى علىّ.

س: ما هو أعز أدوارك. ومَن من بين المؤلفين الموسيقيين القريب إلى نفسك؟

ج-أذكر فردى وموزارت، مع أننى أُحبّ روسينى أيضا. أما فيما يخص الأدوار فأنا لا أقوى على اختيار واحد منها. فهناك كثير من الأدوار المُحبّبة إلى نفسى،

مثلا الفيجارو، دون جيوفانى، والملك فيليب فى دون كارلوس، وأوتيلا Attila عند فردى، ومفيستوفل، ومافيستو Maphisto فى أوبرا (فاوست) لجونو.

س: والآن، هل أنت عضو فى فرقة دائمة، أم أنك عائم حر تنتقل إلى أى مكان عندما تهوى، بمعنى مغنى سائح.

ج: ظللت لعدة سنوات عضواً بفرقة أوبرا نيويورك. أما الآن فلا أُقيّد نفسى بتعاقد تام معها. لكننى بين الحين والحين ما أُؤدى بعض الأدوار فى بعض المناسبات. فى صيف ١٩٨٦م غنّيتُ البطولة فى أوبرا (دون كيشوت Don Quichotte) لماسينيه Massenet. حالياً أنا فنان حر، أصعد على خشبات مسارح الأوبرا التى تروق لى.

س: هل تُفضل هذه الحرية التى تُتيح لك العمل بين الحين والحين فى بعض عروض الأوبرا؟ أم تُفضّل العمل بالتعاقد المستمر؟

ج: أنا من هواة السفر، وكذلك من هواة العمل مع فرق أوبرالية مختلفة. وهذه الطريقة تُعرضنى لاستفادة أكبر خبرة ، من أن أظل عاملاً فى فرقة واحدة.

س: ما رأيك فى أوبرا المتروبوليتان؟ هل تعتبرها أوبرا تقليدية؟ أم هى مؤسسة موسيقية قديمة؟ أم هى أوبرا لا تقفل أبوابها فى وجه التجديدات فى فن الأوبرا.

ج: أقدر على القول بأنها أوبرا تقليدية بكل معنى المحافظة والتقليد. هى ليست أوبرا عصرية بأية حال من الأحوال.. أو .. دعنى أُفكر فى تعبير أكثر دقة، إنها أوبرا لا تُفكّر فى اقتناص الفرصة.

س: ألا تقتنص فرصة التجريب فى عروضها؟

ج: نعم. هذا ما أردت قوله. إنها لا تسعى إلى الطموح Ambition. ولا تستعمل الطموح فى التجريب، لكنها تُفضّل البقاء بجانب الريبرتوار القديم. تقدم عرضاً غير مألوف فى أحوال نادرة جداً. هناك يعتبرون أوبرا نيويورك أكثر تجريبية من أوبرا المتروبوليتان.

س: ما هو الفرق بين الأوبرتين؟

ج: نشأ تقليد التجديد فى أوبرا نيويورك منذ البداية. فعلى مسرحها تُعرض أوبرات جديدة كثيرة، كعروض عالمية للمرة الأولى. أما فى السنوات الأخيرة، فقد عادت الأوبرا إلى نظام الريبرتوار القديم وإلى الأوبرات التقليدية. يحدث أحياناً أن تُقدّم أوبرا تقليدية على مسرح المتروبوليتان، وفى نفس الليلة تُعرض نفس الأوبرا على مسرح أوبرا نيويورك. وليس ذلك منهجاً طيباً. والآن يتقابل من المسرحيين بانتظام جيمس ليفين James Levine وبفرلى سِلْز Beverly Sills لوضع حد لهذه الازدواجية.

س: حسب علمى، فإن مسرح أوبرا المتروبوليتان لا يُقدّم أوبرات عصرية. هل سبب ذلك أن الجمهور لا يُقبل على العصريات؟ أم أن هناك أسباباً أخرى؟

ج: أظن أن السبب يتعلق بذوق جماهير أوبرا المتروبوليتان. وهو ذوق تقليدى صميم. فُهم يتقبّلون الأعمال التقليدية الروتينية فى الريبرتوار.

س: هل صحيح أن ليفين يقف إلى جانب الأعمال العصرية مُشجّعاً؟ ومن هُم المعارضون لسياسته هناك؟

ج: لا أعرف. لست على علاقة وثيقة بأوبرا المتروبوليتان، حتى أقف على سياستها الفنية الداخلية.

س: أنت، هل تُغنى أوبرات عصرية كثيرة؟

ج: ليس كثيراً. اشتركتُ فى أوبرات حديثة، لكنها كانت مساهمات قليلة على كُل حال. غنّيتُ فى أوبرا استرافنسكى المعنونة (طريق الطيش The rake's Progress). وأغنى الآن فى الأوبرا الأمريكية (سوزانّا Susanna) لكارليسل فلويد Floyd Karlisle. هاتان هما الأوبرتان العصريتان اللتان اشتركت فى أدائهما.

س: منذ وقت قريب اشتركتَ مع زميلتك مارتون إيفا بالغناء فى أوبرا لبارتوك بيلا بعنوان (قلعة النبيل ذى اللحية الزرقاء) على إسطوانة قاد الأوركسترا فيها فيشر آدم. هل كان التعامل صعبا مع اللغة المجرية غناءً؟

ج: كان غاية فى الصعوبة. كان عندى مساعد مجرى فى نيويورك. هو الآن عضو فى أوبرا المتروبوليتان. عملنا سويا بكل جدية قبل حضورى إلى بودابست. بعدها أحسستُ أن تسجيل إسطوانة فى المجر شئ حساس جداً ومفيد أيضا، خاصة وأن كل الفنانين من حولى مجريون. نبهنى كثيرون إلى أن هذه مجازفة. كما نبّهنى آخرون أثناء التسجيل.. يجب أن تُغنى هكذا، بل هكذا .. ومع ذلك

فقد كنت سعيداً جداً بالتجربة. لقد استعذبتُ اللغة واستملحتُها. كان شيئاً رائعاً أن أُغنى بالمجرية.

س: هل كان من المهم تقديم أوبرا اللحية الزرقاء باللغة المجرية.. (لغة الأوبرا الأصلية - المترجم)؟

ج: أعتقد ذلك. كان ذلك من الأهمية بمكان. فكل عمل فنى له صفاته التلوينية المُميزة Coloration ومن الطبيعى أن اللغة تتبع هذه الصفات أيضا.

س: هل غنّيت أوبرا اللحية الزرقاء على المسرح قبل ذلك؟

ج: لا.

س: هل تضعها ضمن مشروعاتك المستقبلية؟

ج: أظن ذلك. فسوف نُقدم الأوبرا قريباً على مسرح المتروبوليتان بعد عدة سنوات. فهى فى خُطة دار الأوبرا.

س: واجبُك كمغنى أوبرالى. هل هو صعب فى الأوبرات المعاصرة عنه فى الأوبرات التقليدية؟

ج: نعم، أظن ذلك. فمثلا عندما غنّيتُ فى أوبرا (طريق الطيش)، كنت أستعد دائما-أثناء الغناء-لطبقة الصوت التالية. كان ذلك هو الموقف قبل استذكارى وتدرّبى على الدور. نعم، فالغناء فى الأوبرا الحديثة العصرية أصعب من الغناء فى الأوبرا الكلاسيكية، بل هو أصعب بكثير.

س: بحسب ما يؤكد يفجنى نياستيرينكو، أن الغناء المعاصر فى الأوبرا اليوم، أكثر صعوبة من الغناء الذى كان سائداً منذ قرن من الزمان. بل أصعب من الغناء عند باخ فى عصره. فصوت (أ-A) الطبيعى يتعرّض للتلولب والتلوّى إلى أعلى Screw up بما يرفع من النغمية الصوتية عند الأوركسترا. فالمعيار العالمى اليوم فى كل ثانية عند الصوت (أ -A) فى الخط الواحد هو ٤٤٠ ذبذبة Number of Oscillation بينما رفض باتستينى الغناء بمصاحبة الأوركسترا الذى زاد الذبذبة إلى ٤٣٥ ذبذبة (درجة من الذبذبة). وأقام وصمم كتابته للموسيقى على هذه الدرجة من الذبذبات. ما رأيكم فى ذلك؟

ج: حقيقى أن عُلوّ الصوت قد ارتفع عدة درجات عنه فى القديم. أو أن صوت (E) القديم أصبح اليوم مناسباً لصوت (D) على كُل فعلو الصوت آخذ فى الارتفاع، وهو ما يُسبب صعوبات للمغنى.

س: ما هى أسباب ذلك يا تُرى؟

ج: لا أعرف. لكن الفرق محسوس على كل حال. فإذا ما انتقل المرء من أمريكا إلى فينا أَحس به. فى فينا يجرى الغناء بصوت عالٍ جداً، أكثر ارتفاعاً من نيويورك.

س: فى دور الأوبرا المختلفة، هل تتغير أصوات الغناء فى الأوبرا الواحدة؟

ج: بالتأكيد لا تتغير. فالفرق بسيط جداً. لكن المغنى يلحظه بكل تأكيد.

س: بخلاف الصوت. ما هى الوسائل التى يستعملها المغنى الأوبرالى بجانب الإحساس وإبراز الشخصية الدرامية؟ وهل تختلف الوسائل عند مغنى الأوبرا عنها عند الممثل الدرامى المسرحى؟

ج: كثيرون من يقولون إن مغنى الأوبرا يُمثل دوره فى الأوبرا بطريقة تختلف عن التمثيل فى الدرامات المسرحية. وفى رأيى أَنْ ليس هناك فرق مطلقاً. فعلى خشبة مسرح الأوبرا لابد للمغنى أن يُمثل دوره، كما يُمثل الممثل الدرامى دوره أو الشخصية على خشبة المسرح الدرامى.

س: ماذا يعنى فن التمثيل الأوبرالى الحديث؟ أهناك شئ أكثر من التخلّص من الإيماءات "الأوبرالية" المعروفة من قديم الزمان؟ ثم، ما هو الفرق تحديداً بين الموضة القديمة Old - Fashioned والموضة الجديدة فى العرض الأوبرالى؟ وهل وجهة النظر الإخراجية هى الفروق النوعية؟ أم أن هذه الفروق تكمن فى لُعبة فن التمثيل وقواعده؟

ج: إننا نفهم التمثيل "الأوبرالى" على أنه الإيماءات المبالغ فيها. وفى هذا الفهم تتضح كثير من المبالغات والتهويلات. وفى مواجهة هذه الصورة، نرى جان بيير بونيل أو جورجو ستريلر- Georgio Strehler يحاولان ناحية الطبيعية. إن علينا أن نجعل المغنين يؤدون أدوارهم الغنائية كما تتحدث الشخصيات المسرحية بين بعضها البعض فى بساطة غير مُركّبة.

س: لكن.. هل تتقبّل الجماهير هذا النوع من الغناء البسيط وتفهمه كذلك؟ أم أنها دعوة وهدية من النقاد للأوبرا؟ وهل لا تعتبر الجماهير الصوت الجيد فى الأوبرا مهما، كالتمثيل الجيد فى المسرح؟

ج: هذا سؤال ذكى ، وصعب فى آن واحد. أعرف الكثير من الناس الذين لا يهمهم تكوين الشخصية المسرحية الدرامية . وهم لذلك يقولون: لهذا السبب نذهب إلى الأوبرا ، حتى نسمع أصواتاً جميلة .وهناك أناس آخرون على النقيض من الأُول . فمن وجهة نظرهم أنه لا بأس إذا لم يكن الصوت مكتملاً . فالتمثيل يُعوّض لهم الاستمتاع بالأوبرا . هذه مسألة نسبية .

وأنا أعتقد أن المناصفة فى هذه القضية هى الرأى الرشيد المعقول . مع أن الكثيرين - وهُم الأغلبية - يُفضلون الأصوات الجميلة. أحسست على الدوام بأن المواقف الدرامية التى يبرزها فن الأداء التمثيلى الأوبرالى تكون أكثر أهمية وأعظم تأثيراً. لكننى وصلت إلى قناعة ، بضرورة العمل على خدمة المؤلف الموسيقى. ولا يجب السماح بأى شىء يُعطّل من جهد الموسيقى أو حتى يقف فى طريقها.

س: هل يختلف الجمهور فى أمريكا ، عنه فى إيطاليا أو ألمانيا؟

ج: أعتقد أنه يختلف.

س: ما هو الاختلاف؟

ج: فى أمريكا ، بصرف النظر عن القلة القليلة، تنتشر الأوبرا التقليدية كما فى نيويورك وسان فرانسيسكو وشيكاغو، حيث لهذا النوع من الأوبرا جماهيرها. والحقيقة أن الناس لا تعرف الأوبرا . بمعنى أن الأوبرا فى حياتهم لا

تعنى أكثر من تذكرة لدخول مسرح فيه موسيقى ، يدخلون إليه بملابسهم الأنيقة.

أما جمهور نيويورك فهو يعرف الأعمال الأوبرالية وله دراية بكل ما يحدث على مسرح الأوبرا. طبعا ليس كل شخص من مدينة نيويورك على هذه الصورة من الثقافة . تكاد تتشابه صورة المتفرج فى نيويورك مع المتفرج الأوروبى. فى أوروبا يوجد تقليد الأوبرا Tradition والأوبرا فى أوروبا تعكس شكلاً من أشكال الحياة أكثر منها فى أمريكا.

س: قلت منذ برهة ، لايجب السماح بأى شىء يُعطّل من جهد الموسيقى ، أو حتى يقف فى طريقها. هل يحدث فى بعض الحالات أن يصعب على المغنى تحقيق توجيهات المخرج وقائد الأوركسترا فى وقت واحد ؟

ج: طبعا يحدث ذلك أحيانا . خاصة إذا ما تعامل المغنى مع شخصّين لكل منهما شخصيته القوية المُسيطرة. أتذكر عرضا لأوبرا (زواج الحلاق) منذ عدة سنوات. أخرج العرض جورجو ستريلر. قاد الأوركسترا ريكّاردو موتى Riccardo Muti فى أوبرا اسكالا ـميلانو. صقران كبيران. كان علينا نحن المغنيين أن نتعايش مع الصقرين ، ونُنفّذ توجيهاتهما وتعليماتهما الإخراجية والموسيقية بكل الدقة . لا أكتمك أن ذلك كان أمراً صعباً ومُجهداً.

س: هل تذكر حادثة أو ملاحظة تسلمتها من المخرج ، وكانت تخُص الموسيقى، وكانت أكثر مما تسلمته من قائد الأوركسترا؟ أو العكس ؟حينما يستطيع قائد الأوركسترا أن يُجسد الشخصية أكثر من المخرج؟

ج: أجد صعوبة فى الإجابة على هذا السؤال . على كُل ، فأنا أثناء عرض أوبرا (دون جيوفانى) فى سالسبورج قد أخذتُ من قائد الأوركسترا كارايان أكثر مما حصّلته من المخرج ميكائيل هامبا Michael Hampe. فكارايان شخصية فذة بذاتها. فبالإضافة إلى أنه شخصية موسيقية ممتازة ورائعة ، فهو يتمتع بحساسية شديدة التفاعل ناحية خشبة المسرح . لقد عقد لنا عدة تدريبات تحليلية كاملة عن النص. وكانت هذه التدريبات هى أعظم أنواع التدريبات التى اشتركتُ فيها فى حياتى. وفي هذا المعنى أكون قد استفدت كثيراً من قائد الأوركسترا.

س: فى مثل هذه الحالات ، ألا يتأرجح ميزان العلاقة الشديدة الحساسية بين المخرج وقائد الأوركسترا ؟

ج: فى حادثتى بالذات ، لم يحدث شىء من هذا القبيل . لم يتدخل كارايان البتة فى عمل المخرج هامبا . كان يحضر كل التدريبات ، لكنه لم يوجه المغنيين أو المغنيات إلى فعل هذا ، وعدم فعل ذاك . لعله لم يرغب فى فرض رأيه أو نفسه على هامبا بالعنف أو بالقوة. لدىّ ذكريات أخرى على العكس. حينما وجّه قائد الأوركسترا المغنيين على التقدم إلى أمام خشبة المسرح، رغم أن المكان الذى عيّنه لهم المخرج كان مكاناً آخر.

س: هل تذكر لى حادثة محددة؟

ج: تحدثت من قبل عن عرض أوبرا (الفيجارو) فى مسرح اسكالا -ميلانو. فى السنة الأولى نفذنا كل توجيهات وملاحظات الإخراج . وبعد سنة حضر مُوتى

لإجراء عرض الإعادة . لم يحضر ستريلر هذه التدريبات . فما كان من موتى إلا أن قال: لا تنفذوا كل ملاحظات ستريلر تماما. فمثلا يمكن الحضور من خلفية خشبة المسرح بدلاً من المقدمة.. وهكذا دواليك.

س: كم من الوقت استغرق إعداد أوبرا (دون جيوفانى) فى سالسبورج؟

ج: فى الشتاء من خمسة إلى ستة أسابيع ، ثم أكملنا التدريبات صيفاً لمدة أسبوعين قبل العرض الأول .

س: هل تحتاج دائما إلى هذا الوقت الطويل من التدريبات ؟

ج: حسب حاجة العمل ، أثمرت التدريبات الطويلة لأوبرا (دون جيوفانى) وأسفرت عن عرض بدرجة الامتياز. وفى بعض الأحوال الأخرى عندما لا تكون الظروف مواتية للتدريب ، فإن المدة تكون أقل. من الصعب التحدث عن الفرق بين جلسة التدريب وجلسة تدريب أخرى .

س: من هو المخرج الذى استطاع حتى اليوم التأثير عليك بعمله؟

ج: أظن أنه جورجو ستريلر فى مسرح اسكالا.

س: ذكرت بونيل قبل ذلك. ما هى الأوبرا التى أخرجها؟

ج: حياة البوهيميا . لعبت فيها دور كولين Colline. و بعد وقت قصير سأمثل معه دور دون جيوفانى فى أوبرا المتروبوليتان.

س: كل الذين تحدثت معهم فى حواراتى ، أشادوا ببونيل إشادة طيبة . ما هو السبب يا ترى ؟

ج: لا أستطيع أن أعلل ذلك بدقة. فقد عملت معه عام ١٩٧٨م فى دور واحد. وإذا رغبت فى إجابتى على سؤالك، فلتنتظر حتى أعمل معه فى دون جيوفانى أو زواج الفيجارو مستقبلا.

س: لنتحدث أكثر وأكثر عن المخرج فى الأوبرا ، الذى تغيرت وظيفته المهنية إلى أكثر قوة وأعظم سلطة فى العرض عن ذى قبل . من رأيك ما هى أسباب ذلك؟

ج: أحيانا أفكر أننا نعيش اليوم عصر المخرج الكبير، وعصر قائد الأوركسترا الكبير أيضا. بينما يحتل المغنيون الصفوف الخلفية فى العصر. ليست هذه حالة طيبة. طبعاً من العدل أن تعترف الجماهير بعمل المخرج، الذى تقترب معه الأوبرا إلى المسرح. ففى الماضى القديم كان مخرج الأوبرا أشبه بشرطى المرور الذى حرّك الشخصيات على المسرح وفق مراعاة شئ وشرط واحد ، هو ألا تصطدم الشخصيات ببعضها البعض.لم يكن له رأى آنذاك فى المسرحية أو الدراما. كان يشير للمغنى إلى مكان دخوله إلى المسرح ومكان خروجه من على المسرح، وبين الدخول والخروج ظل صامتاً فى أدب ووقار. ومنذ ذلك الوقت حدثت التغييرات التى نشرحها أو نعللها بتغير مهمة المخرج وتطور دوره تطوراً مذهلاً.

س: أنت، هل تنتصر للمخرج التقليدى؟ أم للمخرج العصرى؟ وإلى أى حد تستطيع احتمال الأوبرا العصرية .. والعصرية بصفة عامة؟

ج: أقـول فـى صـراحـة، إننـى أحـسب نفـسى إلى جـانب الأوبرا التـقليـدية وعروضها القديمة، ليست لى تجارب كثيرة مع الأوبرا الحديثة.لقد انتظرت أوبرا دون جيوفانى بفارغ الصبر فى هامبورج حتى أعلم شيئا عن العصرية.

س: من كان مخرجها؟

ج: مـاركـو مـاريللى Marco Marelli. فـمن العـرض التـقليـدى المؤسلب فى سالسبورج إلى العرض الطليعى فى هامبورج .

س: كيف كان المفهوم الدرامى لعرض(دون جيوفانى) فى سالسبورج؟

ج: كان عرضاً صعباً قاتماً عابساً ومكتئباً على مساحة واسعة ، ليس على مستوى خشبة المسرح فحسب ، بل على المستوى الموسيقى أيضا . مثّل العرض بحق خط حياة كارايان بعينه من ناحية الشكل. كان كل شئ أنيقاً ورشيقاً. وهو ما لا أتوافق فيه مع العرض، فذوقى شديد الشكلية.

س: وألا تتفاعل مع العصرية؟ مثل تحويل أوبرات قديمة إلى قصة أو حكاية معاصرة؟

ج: لا بكل تأكيد .

س: هل توافق على الاشتراك فى عرض من هذا النوع؟

ج: حتى الآن لم يجبـرنى أحد على فعل ذلك. ولا أستطيع تصوّر رغبتى بالاشتراك، الله أعلم.

س: من حق المخرج أو قائد الأوركسترا تقرير الموافقة على العمل أو عدم الموافقة. لنفترض أن القدر جمعك بمخرج عصرى، هل تجرّب معه؟

ج: أظن أن إجابتى ستكون نعم، أجرب. وكما نقول فى أمريكا " أعطيه أحسن الطلقات". وأتذكر حادثة وقعت فى هامبورج فى العام الماضى حينما اختلف أحد المغنيين مع المخرج وقرر إذا لم تُنفذ وجهة نظره فسوف يترك العرض. أنا شخصياً لم أحب هذا العرض ، لكننى أميل إلى الاعتقاد بأن على الفنان أن يحاول التعامل مع المخرج، والاقتراب من فكره بقدر المستطاع.

س: الآن أطرح سؤالاً عاماً. ماذا يعنى الغناء بالنسبة لك؟ أهو شكل من أشكال الحياة ؟ أم هو وسيلة ليشرح إنسان نفسه للآخرين ؟ أم هو شئ ثالث لا هذا ولا ذاك؟

ج: الغناء هو أنجح الوسائل لإقامة علاقة مع أناس لا أستطيع إقامتها بوسائل أخرى . ولأحقق – بهذا الغناء – تأثيراً على إنسان من الصعب الاقتراب منه.

س: هل فكرت، لماذا عادت دور الأوبرا من جديد لتصبح شعبية إلى هذا الحد؟

ج: فى رأيى أن أكبر سبب لشعبيتها، هو وصول الأوبرا إلى أناس كثيرين بوسائل متعددة ، ولمختلف الناس على اختلاف طبقاتها وثقافتها، وعبر السينما والتليفزيون. إننى أشكر أوبراليين كثيرين ممتازين، بأشخاصهم وشخصياتهم.. بلاسيدو دومنجو Placido Domingo، لوشيانو بافاروتى Luciano Pavarotti وغيرهما ممن يبذلون الكثير من أجل تثبيت الشعبية فى الأوبرا. إن التليفزيون يقوم بأكبر تأثير على الأوبرا، وبخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية.

س: إذن، هل تعتبر الأوبرا فى عصرنا الحالى، نوعاً ديمقراطياً؟

ج: نعم، وهى سائرة لا محالة فى هذا الطريق، خاصة وأنها تستقطب فى كل يوم أناساً وأناساً كثيرين حولها.

يفجنى نياسترينكو Yevenyi Nyestyerenko

الأوبرا أقرب النوعيات الديمقراطية

- السؤال من المؤلف.

أنتم بعد ربع قرن من الزمان، أصبحتم واحداً من المغنيين العالميين للأوبرا وفن الغناء. تُعلّمون الشباب الموسيقى منذ عشرين عاما، وتُقيمون الحلقات الدراسية. كتبتم كُتبا فى المهنة حللتم فيها بكثير من الدقة المشكلات الهامة فى تمثيل الأوبرا. وحينما يقرأ المرء كتابك يتلقى إجابات شافية عن أسئلة كثيرة وهامة. ومن بين تلك الإجابات أسئلة جديدة تنشأ وتدور فى أذهان جماهير فن الأوبرا. ولمّا كُنا قد لمسنا الجماهير فى هذه المقدمة، وهى الجماهير التى كتبتَ عنها أنها تتحد وتمتزج فى كل يوم. وهىْ بهذا الاتحاد والنماذج تكون أقرب إلى (التـأثّر الواحد). لذلك يأتى السؤال : فى رأيك، مَنْ مِنْ هذه الجماهير تذهب إلى الأوبرا باستمرارية من بين أجزاء العالم.

- الجواب يفجنى نياسترينكو

(مغنى أوبرا عالمى. أديب فى علوم الموسيقى).

أظن أن فن الأوبرا سيكسب فائدة جمة إذا عرفنا أن البيانات الإحصائية عن الجماهير التى ترتاد دور الأوبرا فى العالم. فالأوبرا كنوع فنى هى فن العصر. والأوبرات الكلاسيكية لا تزال تحظى بإقبال الجماهير المختلفة المتباينة فى العصر، سِناً ومهنة وسلوكاً.

وثانياً، فإن علىّ أن آخذ بعين الاعتبار أن دور الأوبرا اليوم فى العالم تعمل وسط عالم جرىء ومُنحرف. فهناك مثلاً دور الأوبرا المركزية السياحية. وهى دور تحتل مبانٍ مُجدّدة، على غرار أوبرا بودابست. كنت سعيداً بأن أصعد إلى خشبة مسرحها بكل الاحترام والتقدير. كما أننى غنّيتُ فى أوبرا (روزالكا) لدفوراك فى المسرح القومى - براغ . هذا المسرح الذى أُعيد تجديده فى صورة معمارية رائعة. كذلك أوبرا (سمبر Semper Oper) فى درسدن حيث قدمت كونشرتاً هناك منذ ثلاثة شهور فقط. وفى كل هذه الأوبرات أستطيع أن أرى حميّة الجماهير لمشاهدة عروض الأوبرا، وهو نفس ما يحدث عندنا فى الاتحاد السوفيتى. ففى (اسفردلوفسك Sverdlovsk) تم تجديد الأوبرا هناك بما جعلها آية من آيات الجمال شكلاً ومعماراً. ومع هذا التجديد اندفعت جماهير غفيرة لمشاهدة دار الأوبرا، والأوبرات كذلك بطبيعة الحال. وليس سراً أن تجديد الدار الأوبرالية يستند فى جانب منه إلى استقطاب السُياح وإنعاش حركة السياحة، وإلى إعداد ريبرتوار يجذبهم إلى دار الأوبرا. فمسرح البولشوى، والمسرح الكبير، والأوبرا الحكومية فى فينا Staatsoper، ومسرح اسكالا - ميلانو. كل هذه المسارح تستقطبُ جماهير تختار العروض التى ترتادها انتقاءً واختياراً، ومن بينهم جماهير ذواقة للفن وأصدقاء للموسيقى. أما باقية الجماهير السياحية فإنها تأتى إلى الأوبرا لأن برنامج الأوبرا يدخل فى تذكرة السياحة المدفوعة الأجر أو الثمن مُسبّقا. تأتى هذه النوعية من الجماهير لقضاء عدة ساعات بين الفن والموسيقى والجمال، ثم تعود إلى أوطانها بكل الذكريات الفنية الطيبة.

من بين ما يُسيطر على بعض جماهير الأوبرا مسألة الهيبة أو المقام (البرستيج Prestige) وتسمع آنذاك همهمات تُردّد : " هل شاهدت مسرح اسكالا ؟ " نعم شاهدته. هل تعرف أوبرا فيناً ؟ ... هل زُرت أوبرا الدولة فى برلين ؟ ... نعم زُرتُ أوبرا برلين".

ثم، مسرح البولشوى. مسرح كبير وضخم، وشهير كنجم النجوم بثريته العالمية. يقودنا هذا المسرح إلى تقسيم الجماهير إلى نوعين: النوع الأول يحضر إلى دار الأوبرا لكى يشاهد الثُريّات. والنوع الثانى هو الذى يعنيه العرض الأوبرالى. طبعا يختلف هذا التقسيم للجماهير فى مسارح الريف والأقاليم وفى دور الأوبرا الصغيرة فى الجمهوريات السوفيتية. وفى رأيى أن الموضوع برمُته يمكن بحثه من هذا المُنطلق.

نحن ندرس ونُحلّل البيانات الإحصائية عن المشاهدين وعاداتهم وميولهم وأمزجتهم، إلى جانب بيانات وإحصاءات اجتماعية أخرى ذات علاقة. أما ما يختص تحديدا بالمسُتقبلين المُتحمسين للنوع الأوبرالى، فليست لدينا إحصائية من هذا النوع. أنا شخصيا لا أستطيع ذكر رقم فى هذا المجال لا يستند إلى البحث أو إلى الواقع العلمى الملموس. كل ما هنالك أننى أنقل انطباعاتى الذاتية والشخصية.

فى اعتقادى أن الأوبرا تجذب كل إنسان، وحتى مستمعيها من الشواذ أو المنحرفين فى الحياة، أو أصحاب الأمزجة الحادة والبعيدة كثيراً عن الطبيعية. كما تستهوى الأجيال الوسطى المعاصرة، أو الذين دخلوا إلى الشيخوخة. وأستند فىّ رأيى هذا على الذين يحضُرون إلىّ ليجمعوا توقيعاتى وتوقيعات زملائى فى

(الأوتوجـراف Autograph) ، أو الذين يشكرون ويُصـفّـقـون بأيديهم، أو الذين يمدونها للتحية بعد العرض أو الكونسرت بكل مـا وسعهم من قوة قبضة اليد. ليس بينهم شباب قليل، لأن نسبة الشباب فيهم غالبية إذا ما قسنا الأمور بمتوسط السن والعجائز والشيوخ. أعرف من بين الشباب من يعيش مع والدين لا يعنيهما فن الموسيقى. كما أعرف كثيراً من رُواد الأوبرا الذين لم ينشأوا فى ظل ظروف ثقافية أو اجتماعية عالية فى المدينة. بل هم ينحدرون من عائلات عادية وبسيطة جدا. لكنهم يُحبّون الأوبرا، بل يعشقون الموسيقى الجادة (يقصد بالجادة هنا الأوبرات الكلاسيكية والقديمة والسيمفونيات والأوراتوريوهات والكونشرتات والسوناتات والريكويمات والموسيقى السيمفونية - المترجم). أحياناً ما أتحدث مع أناس أقابلهم، وآخرون أتلقى رسائلهم. يتحدثون فى رسائلهم لا عن العروض الأوبرالية فقط، ولكن عن أدوارى متعرضين لى بالأسئلة والتساؤلات المقتدرة والذكية. وأحيانا ما يكتبون عن أنفسهم أيضا. لذلك أعتبر الأوبرا - فى تقديرى- أقرب أنواع الفنون ديمقراطية بحكم موقفها المعاصر المُعوّل عليه بالثقة Reliable كما لخّصها تشايكوفسكى فى رأيه. تتطلب صلاحية هذه الوصية شرطين. الأول: هو فَتْح الطريق واسعاً عريضاً أمام كل راغب فى الأوبرا ليصل إلى العرض. وثانياً: الاهتمام بتقديم عروض أوبرالية على مستوى عال. وأستطيع أن أراهن على متفرج من الذين لا يعنيهم فن الأوبرا، أو ممن لا يُحبوّن نوعية هذا الفن ويرفُضونه (من الباب للباب) أن يسوقوا هذا المتفرج إلى عرض أوبرالى على مستوىً عالٍ من الفنية. إذ سرعان ما سُيصبح هذا الرافض من أكبر المدمنين على مشاهدة عروض الأوبرا. لأنه سوف يكتشف أن الأوبرا عمل رصين وجاد وواضح مفهوم. وسُتصبح الأوبرا كفن - من وجهة نظره الشخصية أيضا - نوعاً جلياً واضحاً ومُدركاً بالحواس.

لكن للأسف، فإن عروض الأوبرا الرائعة تكاد تكون نادرة. وبخاصة فى أيام الأعياد والاحتفالات. إننى أفهم أن تكون الأوبرا مفهومة لدى الجماهير لاستقطابها هذه الجماهير، بدلاً من أن يكون رُخص الأسعار هو العامل الأساسى والأول لجذب هذه الجماهير التى تدخل فى حفلات الأسعار المُخفّضة. هذا فى الوقت الذى تكاد أسعار تذاكر الدخول عندنا تكاد تكون أسعاراً رمزية. خرجتْ بعض الأصوات التى تُنادى برفع أثمان تذاكر دخول الأوبرا. وعلى ذلك فيجب إضافة عدة صفوف فى البلكون حتى تحتفظ الأوبرا بالأسعار العالمية. إننى أعتبر الجمهور أهم عناصر العرض فى الأوبرا، فهو المستهلك الوجدانى للعمل الفنى. وهو الذى يدفع ثمن الفُرجة فى النهاية. سنحت لى الفرصة عدة مرات للقاء بعض أفراد فرقة (أميتشى ديلا لوجوّنى Amici Della Loggioni) فى اسكالا. تحدثت مع الكثير منهم بعد العرض، واجتمعت بهم مرات ومرات فى نادى الفنانين. عندما اقتربنا من بعضنا البعض علمتُ أنهم لا يعيشون عيشة ضيقة، ومع ذلك فهُم يشترون تذاكر مشاهدتهم لأوبرا فى البلكون (الشرفة) لأنهم يعتبرون البلكون أحسن الأماكن التى يمكن منها مشاهدة العرض والاستماع إلى الغناء.أما الصالة ومقصورات الأدوار الأولى والثانية والثالثة، فهى للذين يرغبون فى عرض أزيائهم ومكياجهم، والذين بهذه التفاهات يعيشون فى الاحتفالات الأوبرالية. منذ فترة وجيزة تقابلتُ فى فيينا مع جمعية أصدقاء أوبرا الدولة Staatsoper. كان ثلثهم من الشباب. أمطرونى بوابل من الأسئلة الدقيقة والمُثيرة. وحسب إحساسى فقد تقبلوا الإجابات عليها بكل فهم وجلاء. كان رائعاً هذا الإحساس بحب الأوبرا، وهذه الحرارة وهذا الحماس تجاه مستقبلها. ثم بعد ذلك .. أعرف من الناس من يُسافر إلى الخارج ليشاهد عرضاً أوبرالياً

واحداً ثم يعود. كثيرا ما أتقابل مع هذه النوعية من الجماهير فى مسرح اسكالا- ميلانو أو فى فينا أو ميونيخ، وأحياناً فى دول أخرى ومدن أخرى كذلك. مثل هؤلاء الناس يعيشون من أجل فن الأوبرا. وإذن، فحب الأوبرا موجود، وهذا الحب وهذا الوجود يعنيان قوة الأوبرا وعظمتها.

س : هل يختلف ذوق جماهير الأوبرا عند الشباب وعند الشيوخ ؟ وهل يتعلق هذا الاختلاف بالاختلاف الحاد بين فن التمثيل الأوبرالى التقليدى وفن التمثيل الأوبرالى العصرى ؟

ج : طبيعى أن تختلف أذواق الشباب عن أذواق الكبار والشيوخ. فالكبار والشيوخ يبحثون عن أساليب العروض التى أثّرت عليهم وتركت شيئاً فى نفوسهم، مَلَكتْ به زمامهم أيام كانوا فى سن الشباب. أما جيل شباب اليوم فإنه يختلف عن هذه النظرة. هو يُريد أن يرى على خشبة المسرح ما خبره فى الحياة. لذلك فهُم يتمسكون بمتطلبات أكثر تعقيداً فى تحدٍ ظاهر أمام المسرح وهم لا يطلبون أو ينتظرون الغناء الجميل فقط من الأوبرا، لكنهم يتوقّعون جديداً، ويتوقون إلى معرفة الكثير والكثير عن المسرح الموسيقىّ برمّته. فالممثل وحده لا يُشبع رغباتهم حين يشترك بالغناء فى بعض أجزاء الأوبرا الموسيقية. كما أنه لا يُهمهم العرض فى كثير أو قليل، خاصة إذا ما كان فى شكل الكونسرت بالزى. إنهم فى تضاد على طول الخط مع ذوق الكبار والشيوخ. فهُم يُنصتون إلى صوت المغنى بالدرجة الأولى، ولا يعبأون بالتجديدات أو العصريات التى يلجأ إليها مخرجو اليوم، وهى مناط القول فى مشكلة فن التمثيل الأوبرالى المعاصر. ولست بمستطيع القول بأن جيل الشباب المعاصر من الرافضين للعروض الأوبرالية

التقليدية. إذ يمكن القول بأن العروض العصرية تُربّى جماهيرها العصرية أيضا. فمثلاً مدينة مثل فرانكفورت، لها اليوم مالها من باع وتقليد فى مجال فن التمثيل العصرى. تضع دار الأوبرا فيها أوبرا (عايدة) كما لو كانت أحداث الأوبرا تجرى فى أيامنا هذه. فماذا تكون النتيجة ؟ مسرحية أخرى صلعاء تصعد على خشبة المسرح، ومسرح أقرع بلا ديكورات أو مناظر. وطبيعى ألا يقبل الجمهور ذلك، ولا يميل إلى عرض تقليدى يصعد إلى المسرح على هذا النحو من الإخراج. ثم، فى مدينة أخرى مثل فينا أو ميلانو ذات الخصائص والنوعيات الأوبرالية المُتعدّدة يستطيع الإنسان هناك أن يرى كثيرا من نماذج وموضات عروض الأوبرا. ولا تقع عين الإنسان فى مسرح البولشوى إلا على عروض غاية فى المحافظة وسط مبالغة للتقليدية. والعروض الجديدة هناك لا يمكن اعتبارها عروض جماهيرية ناجحة. فهى خالية من التجديدية الحقيقية التى تصدم المتفرج فجأة. حقيقة أن لمسرح البولشوى ماضياً خاصاً ورسالة ذات طابع خاص. ومع ذلك فإننا كُنا نظن على الدوام أننا بحاجة إلى خشبة استوديو لنُجّرب عليها بعض العروض الطليعية هناك. فمثلا نحن نتحصّل على خشبة مسرح صغيرة لم تُستعمل منذ ثلاثين عاما وتزيد. وكانت هذه الخشبة شهيرة فى الماضى لإقبال الشباب عليها لمشاهدتها ومشاهدة بعض الأوبرات التى كان يقوم بها أبطال أوبرا مشهورون آنذاك. كان لهذا المسرح الصغير فرقة خاصة به وأوركسترا خاص به أيضا. عُرضت على هذا المسرح أوبرات لم تكن مشهورة أو ذائعة الصيت. لكن المسرح كان يُعطى الفرصة لمزيد من التجارب الفنية. كان هذا المسرح التجريبى الصغير أعظم بكثير من فرقة البولشوى بريبرتوارها الضخم المهيب، بمناظره الرائعة المنمّقة، وبتقاليده العتيقة، وبُسمعته ومكانه المرموق. بيد أننى أقول إننى لا أتفق

كثيراً مع ريبرتوار مسرح البولشوى فى الكثير من النقاط، سواء فى الطُرق التقليدية للسياسة الثقافية فى إدارته، أو عدم المقدرة وفقدان الموهبة والعْجز الذى يُعانى منه. لقد نجحتُ عدة مرات فى توجيههم ناحية أوبرات لم تكن قد صعدت على المسرح أبدا، وعندما قدّمها البولشوى أحرز بها نجاحاً ساحقاً، مثل أوبرا (قلعة النبيل ذو اللحية الزرقاء)، وأوبرا (ساعة الراعى)[١٢٧] لرافيل Ravel، أوبرا (الضيف الثقيل) لدار جوميجسكى Dargomizsskij.

لم يُلتفت إلى كل هذه الأوبرات، ونظّر إليها على أنها أوبرات غير صالحة للنجاح أو المشاهدة أو الحياة على خشبة المسرح. واليوم، ومنذ اثنا عشر عاما مضت من الصعب الحصول على تذكرة واحدة لعروضها، لأنها كاملة العدد الجماهيرى. ونفس الموقف عند موزارت وساليرى Salieri. وكل واحدة من هذه الأوبرات تحتل خشبات مسارح الأوبرا فى العالم منذ عشر سنوات.

س : أية مغامرة هى هذه الأوبرا ؟ لكن من الذى يعرف ذلك ؟ والآن دعنى أسأل بطريقة مباشرة. من الذى يتولى الصرف على الأوبرا؟

ج : من السهل معرفة من الذى يصرف على مسارح الأوبرا. أتاحت لى ظروف الحياة العمل فى عدة دور للأوبرا. عرفت منها الكثير عن الشئون المالية وتمويل العروض. وفى رأيى أنه فى الدول التى تتولى حكوماتها الصرف على الفنون، أى تحديد ميزانيات ثابتة للثقافة والفن، فإن مستوى الأوبرا يكون فيها متقدماً وتكون دار الأوبرا بأحسن حال من أوبرات أخرى. هذا الرأى أُقرره من زاوية فنيات المهنة ومستواها، أى بتفكيرى فى تقنية خشبة المسرح، والمظهر والأثاث، والشكل الخارجى، وشكل صالة الجمهور، وما خلف الخشبة، والعمال والعاملين

الفنيين. هناك مسارح أوبرا تعانى، مسرح اسكالا - ميلانو على سبيل المثال. مسرح يعانى من مشكلات المال والتمويل والتعضيد. أصاب القِدم معماره، ويحتاج بحق إلى عملية تجديد شاملة من الداخل والخارج (تماما كحال مسرح البولشوى عندنا). يحاول اسكالا استقطاب النجوم البارزين من مغنيين ومغنيات وقُواد أوركسترا ومخرجين ومصممى مناظر وديكورات وأزياء، للعمل فى عروضه التى يُنتجها. وهى نفسها أحد أسباب الاضطراب الاقتصادى للمسرح، مهما جنى اسكالا من إيرادات عالية، ومهما تلقى هبات ومساعدات مالية من المموّلين له. هؤلاء الممّولون الذين يُمّثلون عدة مؤسسات صناعة إيطالية Sponsers (الرُعاة والضامنون). أما عندنا فى الاتحاد السوفيتى، وفى المجر وفى كل دول المجموعة "الاشتراكية !" فإن الدولة هى المسئولة عن المسرح، وعلى الدولة أن تكون هى المموّل الوحيد لرعاية الثقافة والفنون.

توفى منذ فترة قصيرة أستاذ الاقتصاد الصديق إيفان سيروياجين Ivan Sirojezsin دكتوراه العلوم فى الاقتصاد. اشتغل الرجل منذ خمسة عشر عاما على بحث نظرى عن كيفية إيجاد العلاقة بين الرقابة ومتطلبات العرض الفنى الاشتراكى. ويصل الرجل فى نتائج البحث إلى تصوّر المؤسسات الكبيرة والشركات المساهمة ليُناط بها أعمال التأييد والضمان المادى للفنون. فهى مؤسسات وشركات غنية بالمال وبالعائد المادى. وغالباً ما تستطيع صرف ما تُحصّله من أموال فى نهاية السنة المالية. واليوم نلمس تحوّلات عُظمى فى كافة مناحى الحياة فى الاتحاد السوفيتى. وهو ما يُشير إلى اهتمام الدولة والحكومة بكل شىء. لكن .. لماذا لا نبحث لأنفسنا عن مصدر مالى خاص بنا وفق وسائل ذكية ومشروعة ؟ لماذا لا نُقدّم للناس حاجاتها المعنوية والروحية - قليلة كانت أم

كثيرة تحقيقاً لخطة اقتصادية تشد المتفرج إلى المسرح والأوبرا. لُنحقق هدفاً أخلاقياً للترقية، ونُحقق فى الوقت نفسه دخلاً من ثمن التذكرة التى يدفعها لمشاهدة المسرح.

فى صالة أوبرا المتروبوليتان، وفى المدخل تحديداً، نجد نافورة ماء تعلوها لوحة صغيرة تُسجل أسماء العائلات التى ساعدت (اقتصاديا) مسرح المتروبوليتان. وفى خلفية كراسى المتفرجين نجد لوحة صغيرة مُثبتة خلف المقعد تُعلن عن أسماء الذين ساهموا بالمال فى بناء هذا المسرح. وفى مركز كيندى فى واشنطن Kennedy Center, Washington توجد نافورة ثانية، بجانبها لوحة كبيرة هذه المرة محفور عليها أسماء الضامنين ورُعاة المركز الذين موّلوا بأموالهم هذا الصرح الكبير. فى ظنى أن الفن فى حاجة إلى مثل هذه الرعاية اليوم، بأية طرق أو وسائل أخرى. وهذا ينطبق تماما على مسارح ودور الأوبرا.

س : كتبتم فى دراساتكم أن ثلاثة رجال يقع على عاتقهم مهمة قيام العرض فى الأوبرا. قائد الأوركسترا، المخرج، مصمم المناظر والديكور. وأن العرض ذاته يقع بالدرجة الأولى على المغنى إذ هو الذى يُصبح الرجل الأول وأهم الشخصيات جميعها ساعة زمن العرض. هذا التناقض الظاهرى Paradox لا يُمكن حلّه إلا بالتعاون المشترك الذى لا يتواجد إلا نادراً هذه الأيام. ففى أغلب الأحوال نعثر على بطولة أو على بطل واحد، يقع على كاهله تفسير وتحليل كل العمل الأوبرالى، بل هو يطبعه بخاتمة. وهكذا يصل العرض إلينا حاملاً خاتم قائد الأوركسترا، أو مركزية الإخراج حينما تُسيطر. وفى حالات أخرى نجد بطولة المغنى التى أحياناً ما تُهيمن هى الأخرى، أو .. بطولة المناظر التى تشد العين

وتُبهرها. والسؤال أخيراً بعد ذلك عملياً وتطبيقياً .. هل يمكن العثور على وحدة درامية غنائية تلُف العمل الفنى ؟

ج : يمكن. لكنها لا تتم فى أغلب الأحيان. فأولاً، بالاستطاعة الحصول على أفكار ووجهات نظر متقاربة بين كل من الثلاثة قائد الأوركسترا والمخرج ومصمم الديكور، إذا لم نتّبع الشكل العملى الروتينى الذى نعمل به، وأعنى بالشكل (كل واحد بميزانيته)، كما فى حالة مسرح البولشوى مثلا. إن على قائد الأوركسترا أن يختار المخرج الملائم لموسيقاه، ولو أدى الأمر إلى دعوة مخرج من مكان آخر للقطعة الفنية الواحدة من خارج البلاد. ويتعلق نفس الأمر بتوزيع الأدوار. وحسب علمى فالموقف فى المجر يشبه الموقف فى الاتحاد السوفيتى. أى أن لكل أوبرا جهازها من الأعضاء المغنيين والمغنيات وباقية كادر العمل الفنى، فمنهم يتكوّن العمل الفنى نفسه. حدثت الآن تغييرات جديدة وهامة فى الاتحاد السوفيتى. وقد أدليت بدلوى فى هذه التغييرات بهدف الإصلاح والتقويم. ولو أننى أعلم أن كلمات الإصلاح الحماسية وخططها الهادفة إلى تغيير ما هو قائم الآن أمر لا يصل إلى فكرة تصميم نظام جديد بالكامل. على كل حال، فإن التجارب والمحاولات التى تجرى على قدم وساق لتحليل وتوصيف الموقف الفنى المعاصر بكل جوانبه أمر جيد ومطلوب. والأهم من ذلك أن هذه المحاولات تخرج وتنبع من الداخل، من القاع. من الفنانين العاملين أنفسهم وليست من سلطة عليا .. ليست من كرسى الوزير المصنوع من القطيفة الملساء. منذ عدة أسابيع أدليتُ بوجهة نظرى فى هذه القضية فى اجتماع لاتحاد المبدعين المسرحيين، وعلى الأخص فى إجراء تغييرات جذرية فى التمثيل الأوبرالى. إننى أُعوّل كثيراً

على أسس التغيير فى هذا المجال. وذلك بوضع نظام جديد للتعاقد على العمل فى الأوبرا. ليكن التعاقد على العمل الفنى .. أى على القطعة المُراد إخراجها وإنتاجها، بدلاً من التعاقد المُمل على الموسم الفنى كله. ولا ضير من استمرار هذا التعاقد لقطعة فنية أخرى أو لعمل فنى آخر. أو إلغائه فى عدم الحاجة إلى نوعية معينة لعمل أو لدور فنى مُعيّن. فالفرقة الدائمة ليست شيئاً عملياً من وجهة نظرى. ولقد أثبت التطبيق العملى ما أدعو إليه من مقترحات. فإذا ما تعاقدنا مع فنان بالمسرح أو الأوبرا، وظل يعمل حتى يخرج إلى المعاش أو التقاعد، فإنه من غير المستطاع لهذه الفرقة أن تُقدم ريبرتوارا نشطاً حياً، أو حتى تستمر فى نشاط ابتكارى مُتغير ونابض وعصرى على الدوام .. بمعنى أنها لن تكون فرقة مثالية فى يوم من الأيام.

كانت لدىّ فرصة للغناء فى أوبرا (بوتشينى - حياة البوهيميا) عندما جُدّد العرض فى مسرح اسكالا - ميلانو. ومع أن فرانكو زافيراللى Franco Zeffirelli لم يتواجد فى جلسات تدريب تجديد العرض، لكن التدريبات لم تُهمل ملاحظة واحدة من ملاحظات الإخراج. وأقول بكل جرأة إن المغنيين والمغنيات فى التدريبات وفى العروض كانوا فى حالة (حب أفلاطونى) وأثناء كل مراحل العمل. لذلك فقد تميز العرض بكل خصائص الإخراج الأصيلة بين جنباته. لقد سيطر إحساس الدقة والأمانة علينا جميعا وهو الذى جعلنا نلتف حول قائد الأوركسترا كارلوس كليبر Carlos Kleiber الذى كان يسعد بمثل هذا الالتفاف. أقمنا اتحاداً فنياً سوّر العمل وأمده بالفتوة والثراء الفنى، وهو ما كان من نتيجته الطبيعية هذا الحشد الجماهيرى الساحق الذى اندفع ناحية العروض ليلة بعد

ليلة، حتى صارت الأوبرا مثل عيد من أعياد الفن العالمى، تنتصر للجماهير والنقاد فى يوم واحد. سجلتُ فى كتابى تفاصيل مراحل هذه التجربة، مؤكداً مرة أخرى على أن مفتاح العرض الأوبرالى فى يد قائد الأوركسترا، وليس فقط بالنسبة للتدريبات أو العرض، ولكن بالنسبة لاختيار الشخصيات الغنائية أيضا. فإن عليه اختيار المخرج ومصصمم الديكور، وحسب ما هو منصوص عليه فى النص الموسيقى، فهو أول الأوّلين.

والآن للأسف لا نجد قائد الأوركسترا الماهر الذى يُخصص حياته لقيادة الأوبرا إلا نادراً. فكبار قادة الأوركسترا فى العالم موزعون لقيادة الأوبرا والأوراتوريو والموسيقى السيمفونية والأعمال المسرحية الكبيرة، وبعضهم من العازفين على البيانو مثل فولفجنج سافاليش Wolfgang Sawallisch. إن الاهتمام بفن الأوبرا يرفع من قيمة شخصية القائد الأوركسترالى. لكن ذلك لا يجب أن يصل إلى حد اقتناصه من ساحة فن الأوبرا وجرّه إلى ساحات موسيقية أخرى. تقابلتُ فى بلدى مع كثير من المسرحيين وقواد الأوركسترا الأوبراليين مثل نيكولاى جولوفانوف Nicolai Golovanov عضو فرقة البولشوى. كان يقوم ببعض الأعمال الموسيقية الأخرى. لكن أهم أعماله وأحبها إلى نفسه كان هو العمل المسرحى .. مكان الفكر والإبداع. وأعرف ماليك باساييف Melik Pasajev أحد قُواد الأوركسترا البارعين والذى كان اسمه مجهولاً إلى حد ما. ونحن فى الاتحاد السوفيتى لم نكن على علاقة بالعالم الخارجى الذى قدره حق تقدير، وهو واحد من العاملين بالقلب والروح من أجل رقى وازدهار مسرح البولشوى. وعادة يُفضل قواد الأوركسترا الوظيفة المسرحية الآن. لكن القضية تتعلق هنا بأمور أخرى. فالتخطيط للعروض يجرى وفق نظام تصميم جامد

وعقيم. نحن لا نعرف نظام العروض التى ستجرى على المسرح إلا قبل عرضها بستة أشهر فقط، وأحياناً يكون البعض منا قد تعاقد بالخارج قبل ذلك بكثير .. لعروض سنة مقدما فى مسرح خارجى. والسبب، هو أنه عندما يضع قائد الأوركسترا برنامجا للكونسرت، وبرنامج العروض الخارجية، وحفلات (الفيلهارمونى) فإن إدارة المسرح لا تعتنى الاعتناء الدقيق بتصميمه البرنامج. وهكذا يعمل عندنا - ولا يعمل أيضا - كل من يفجنى اسفاتلانوف Jevgenyij Svetlanov وجناجى روجاستفانسكى Gennagyij Rozsgestvenskij. اثنان من أقدر وأنبه الموسيقيين العلميين، تتبعهما فرقتان أوركستراليتان. ويمكن لهذه الفرق العمل مع فرقة الأوركسترا السيمفونى بالبولشوى بالتعاون عندما يستدعونهما للعمل مع البولشوى. ولهما اشتراكات ومساهمات جيدة وناجحة فى البولشوى. هذا شىء مُحزن للغاية. وهذا هو أحد أسباب بروز المخرجين الأوبراليين على سطح عروض الأوبرا على الدوام.

س : ذكرتْ يلينا أبروزكوفا Jelena Obrazcova فى مقابلة قريبة معها فى بودابست، أن المخرجين يدمّرون الأوبرا هذه الأيام. هل تُوافق على ما تقول ؟

ج :- إذا ما برز مخرج أوبرالى مُحققاً مركزية الإخراج فى عرض الأوبرا، فأنا لا أقول إن ذلك شىء جيد. فالنتيجة فى نهاية الأمر فن بسيط. فإذا ما قَدِم إلى الأوبرا مخرج غير موهوب، وفُتحت الأبواب أمامه، ثم حاول إبراز العمل بالأسرار والألغاز، ولم يفهم مضمون العمل الدرامى الأوبرالى أو متطلباته، وقدّم اختراعات جديدة، واجتهد لإبراز تجديدات هميونية أشبه بالقنابل والكتل البركانية وأوعية المواد الإشعاعية المُغلقة، فإن الإنسان ساعتها يبدأ فى الخوف

على فن الأوبرا. وعندئذ أوافق على رأى يلينا أبروزكوفا من أن هذا النوع من المخرجين هو المُدمّر الحقيقى لفن الأوبرا. فالمخرجون الحقيقيون لا يسيرون إلى هذه الطرق الجهنمية السرية. وإذا كان من بين مخرجى اليوم من يحاول العودة إلى صورة (الكونسرت بالأزياء)، فإن ذلك يُفقد فن الأوبرا الكثير من أهدافه وأهميته. لكن الموقف المعاصر يوحى بأن المخرجين يعيشون عصر الانتصار. أتذكّر قول أحد المدربين فى الأوبرا Correpetitor فى ميونيخ "أنت مازلت شاباً، لكننى رجل عجوز. وأتذكر الزمن القديم عندما كان العرض الأوبرالى يسير فى استعراض دقيق لكل الفنون المشتركة فيه. ولم يحتو برنامج العرض إلا على المغنيين وقائد الأوركسترا. وفى نهاية كُتيّب البرنامج أحيانا ما كان يشار إلى المسرحية أو لمعدّ العرض على خشبة المسرح". (Correpetitor : وظيفة مهنية فى الأوبرا، يقوم بها فنان موسيقى يُدرب المغنيين وأعضاء فرقة الكورال على الأجزاء الخاصة بهم، بالحساب الموسيقى مع الزمن - المترجم).

أما اليوم، فالبرنامج للعرض يُعرّف بكل من هبّ ودب على خشبة المسرح، وكلمات النقاد فى الأوبرا، وكلمة المخرج، والكل لا يذكر أو يتذكر المغنيين أو المغنيات. قد تنال شخصية أو شخصيتان من الأبطال حظ التعرّض لهما. أما عن قائد الأوركسترا، وتحليل وجهة النظر الدقيقة عنده .. فهذا لا يُكتب عنه، وأمر غير وارد تماما. بل لعل اسمه عادة ما يُطبع أو يُصور بشكل موجز ومُصغّر.

س : هل من المثالية فى الأوبرا، أن يكون المخرج وقائد الأوركسترا شخص واحد ؟ وهل عروض كارايان (التى يقود فيها الأوركسترا ويُخرج - المترجم) عروض مثالية ؟ لأن ذلك يتعارض مع الرأى القائل بالتخصص فى الإخراج

الأوبرالى، الذى ذكرت فيه مخرجين نابهين مثل جان بيير بونيل وبوريس بوكدوفسكى.

ج : إذا قلت إنه من المثالية أن يكون المخرج هو قائد الأوركسترا فى العرض الأوبرالى، فهذا هو ما يُثبته التطبيق العملى على الدوام. وحتى عند كارايان فقد اشترك معه فيالعمل إيساى دوبروفن Issay Dobrowen مرة كمخرج، ومرة كقائد للأوركسترا. أضرب لك مثالاً قريباً. أخرج يورى تيامير كانوف Jurij Tyemirkanov أوبرا (أنيجين)، وأوبرا (البستونى) على مسرح كيروف Kirov. لا أعرف الطريقة التى عمل بها دوبروفن مع كارايان. لكننى أعرف أسلوب تيارميركانوف فى العمل. فهو يُعطى أفكار الإخراج ويترك تفصيلاتها لمساعد المخرج. وهى تفصيلات تتعلق بطبيعة العملية الأوبرالية، وزحمة العمل على خشبة المسرح والتدريب الموسيقى، وتدريبات الحركة وغيرها. لم يُسعدنى الحظ أن أعمل مع كارايان فى عمل مشترك. لكننى اشتركت مرة فى أوبرا (دون كارلوس) التى كان قد أخرجها فى مسرح أوبرا الدولة فى فينا. لم يكن فى العرض الجديد المُلفت للنظر من زاوية الإخراج. فلا علاقة للإخراج بأصل العمل ذاته. كانت التجربة أكثر إثارة مع عرض المخرج أُوتّو شَنْك الذى تقابلت معه حديثا فى فينا. كنا نستعد لعرض أوبرا (روزالكا) لدفوراك. وشنك واحد من مخرجى المدرسة التقليدية فى الأوبرا بكل من ما فى معنى التعبير من أصالة ومعان. ماذا فعل شَنْك ؟ استعان بكثير من الماثلين على خشبة المسرح. وجاء الإخراج مُؤثراً حقاً. فهو لم يعمد إلى إبراز التمثيل الدرامى على الخشبة فقط، لكنه خصّص جانباً كبيراً من الجهد للعناية بالرؤية البصرية على نفس خشبة المسرح. ياحبذا ! لو كان المخرج وقائد الأوركسترا شخص واحد. ماذا تعنى

(الموسيقى) كلفظة ؟ أعود إلى الإجابة على سؤالك فأقول : "نظريا، ياحبذا لو كان المخرج وقائد الأوركسترا هو شخص واحد، لكن من الزاوية العملية " إن ذلك يبدو مستحيلا، وعلى الأقل حتى وقتنا هذا. لكنه يمكن تصوّر وظيفة المخرج ومصمم الديكور فى شخص واحد، كما يفعل بونيل وفرانكو زفيراللى الذى يصمم ديكورات ما يخرجه من درامات وأوبرات. هناك شواهد ثابتة تشير إلى عدم نجاح هذا الجمع بين الإخراج وتصميم الديكورات فى شخص واحد. فمثلا لوتشيانو داميانى Luciano Damiano أو بيير لويجى بيزّى Pierluigi Pizzi من المصممين البارزين للأوبرا، وكل منهما يُخرج الأوبرات أيضا. عملتُ معهم فى أعمال قاموا بتصميم ديكوراتها وإخراجها أيضا. وخبرتُ من العمل أنهما كانا على درجة تكفى بالغرض الفنى من ناحية التصميم للمناظر والديكورات، لكنهما لم يكونا على نفس درجة المسئولية الفنية فى الإخراج. فما بالك إذا ما أضفتُ مُخصِّصاً (الإخراج الأوبرالى). لم يعرفا نوع الموسيقى. ولم يبدآ منطلقين من البارتيتورا. ثم مثال آخر، أخرج داميانو أوبرا (موسى Moses) من طبعة كُتيِّب صغير لليبرتو الأوبرا. قرأ النص بصوت عالٍ، وبعدها أعطى لنا توجيهات الإخراج. ومع أنه قد عمل بسرعة وبتركيز شديدين، إلا أن ماوجّه إليه من ملاحظات كان فى حقيقة الأمر من بنات خياله من ناحية، ومن شروحات للألفاظ فى النص من ناحية أخرى. لكن ليس انطلاقاً من الموسيقى على أية حال.

س : ذكرتَ فى كتابك، أنه منذ عهد مايرهولد أن مخرجى الأوبرا الذين أخرجوا أعمالا أوبرالية مُعدّة عن أعمال درامية أصلاً، كثيراً ما يعودون إلى

الترجمة الحرفية للكلمة أو اللفظة فى العبارة. أنت ما رأيك ؟ هل تدحض هذا التصرف ؟ فمثلا كان هناك عرض أوبرا (البستونى) الذى لجأ فيه المخرج الفذ هرمان إلى منظر فى بيت المجانين لإبراز كل المضمون الدرامى لهذه الأوبرا.

ج : فيما يختص بالأوبرات التى تستقى موضوعاتها من الآداب الدرامية العالمية وغير العالمية، فرأيى أنها تُعتبر عروضاً مستقلة بذاتها. طبيعى أنه لابد من التعرّف على فاوست - جوته أولا، لأن فاوست - جونو، ومافيستو - بويتو، وفاوست الملعون - برليوز Berlioz ينتمون جميعاً وفى اتصال وثيق - إلى فاوست الأصل عند جوته. فهذه هى الصورة الأدبية الأولى. لكن كل هذه الأعمال من زاوية أخرى هى أعمال مستقلة أيضا. ومن العبث البحث عن أفكار أو علاقات أصلية فيها مستدعاة أو مستحضرة من جوته، أو من محركات وموتيفات عنده. إن كل مخرج حر فيما يراه، وبذلك يستطيع تحقيق كل ما يراه بالفعل. وأنا أقول إنه فى أمثال هذه العروض - مهما قال النقد كلمته بانتماء أو شبه انتماء هذه العروض إلى الأصل فاوست - جوته، ومهما وصفها بالتخلّف أو لبوس لباس القديم - فإنه لا يسعنى إلا أن أُحيى المخرجين الذين يلجأون إلى مثل هذا الانتماء أو شبه الانتماء إلى لبوس القديم فى إخراجهم لمثل هذه الأعمال الخاصة. ومن الحق الاعتراف بأن المغنين والمشاهدين يرفضون عادة مثل هذا الانتماء إلى القديم، وإلى هذه العودة للتجريب فيه. أظنك تعرف فضيحة يورى ليوبيموف عندما أخرج أوبرا (بوريس جودونوف Boris Godonov) فى مسرح اسكالا - ميلانو حينما صفقت الجماهير سخرية وصفّرت استهزاءً. وبعد ذلك أخذ فرصة ثانية لإخراج أوبرا (هوفانش اتشينا Hovańcsina) لكن الجمهور أعاد الصفير بعد ذلك، حتى أن أبواب مسرح

اسكالا قد سُدّت فى وجهه بعد ذلك. ثم ذهب إلى مكان آخر لكتابة سيناريو وإخراج أوبرا (ريجوليتو). وعندما اكتشف المشتركون فى العمل، ما هو المضمون الدرامى الذى تصوّره للأوبرا فيها. وكان لا بد من إنقاذ الموقف بإعادة توزيع الأدوار. وحتى بعد ذلك، فلم يقبل المغنيون والمغنيات تصوّر المخرج ليوبيموف. وأخيراً الأثاث الذى لم يكن مناسبا لأى شىء. هذه فضيحة. هناك مخرجون يبنون طريقهم على إثارة المشكلات والفضائح، مشكلة فى إثر مشكلة وفضيحة بعد فضحية. لكن كل هذه الشقلبات لا تدفع بفن الأوبرا إلى الأمام أبداً.

فى صيف عام ١٩٨٦م أثناء مهرجان بريجنز Bregenz غنّيتُ فى أوبرا (بولين أنَّا Boleyn Anna) التى أخرجها جيانكارلو دِلْ موناكو Giancarlo Del Monaco وقادها أوركستراليا جوزيبى باتانى Guiseppe Patané. لجأ المخرج دِلْ موناكو إلى طريقة أداء ترنيمية تنغيمية Intonation (على نسق الترتيل الجريجوريانى - المترجم). وحسب علمى فقد توصّل إلى طريقة الأداء هذه بعد دراسة وجهد طويلين. وهو ما حقّق للعرض نتائج فنية جديدة أبرزته خشبة المسرح. أقاموا مقصورات مسرح اسكالا على خشبة المسرح الأصلية. وكذلك تمثال دونيزيتى الذى يأخذ مكانه فى مدخل صالة المسرح. وضعوا التمثال على إحدى الجانبين على الخشبة جانباً إلى جانب المقصورات. تخيلت أننى (هنرى الثامن) نفسه عندما خرج من إحدى المقصورات اللورد الأول مُتجها إلى خشبة المسرح، ثم عاد بعدها إلى مكانه فى المقصورة. شاهدتُ العرض وقصة إعداده من البداية إلى النهاية (وطبيعى أنْ شاهدتنى الجماهير الحاضرة أيضا). عرفتُ المقصود من العرض والذى لم يعرفه الملك نفسه حسب تسلسل أحداث الدراما. هذا الجمهور تقبّل العرض والفكرة غير المألوفة بكل الحماس

والاستحسان، خاصة وأن الأزياء كانت ثرية وفخفاخة. أما الكورال فقد ارتدى الفراك الأسود بحسب تاريخية عصر دونيزيتى، وقد أخذ الكورال أماكنه داخل المقصورات، ومنها انبعثت أغانيه الجماعية. فإذا ما دعت الحاجة إليه خرج الكورال إلى خشبة المسرح، هناك حيث اختلط أعضاؤه بأزياء عصر هنرى الثامن على الخشبة من شخصيات الأوبرا. ضحك كثير من الجمهور على زى الفراك، واعتقدوا أنها أجدر وأنسب لأوبرا (الخفُاش) وليس لأوبرا (بولين أنا). أنا شخصياً لم الاحظ فى إخراج الأوبرا ما يُحقق أو يعيد تحقيق المفهوم الدرامى للأوبرا عند دوينزيتى. فالأساس فى هذا الإخراج الذى شهدته من العرض هو المعرفة الواسعة العريضة بمهنة الإخراج. رؤية إخراجية شاردة الخيال فى ذهن مخرج سمح بتجسيد خيال واسع بلا حدود. كانت هناك بعض الفكرات الإخراجية التى انتشرت على طول مساحة العرض، والتى أثرت على الأوبرا أكثر بكثير من هذه الرؤيا الخارجة عن المألوف بنيوياً وأسلوبياً Extravaganza التى استهدفت استثار انتباه المتفرج، ولا شىء غير ذلك.

س : هل توافق على العمل فى نوع من هذه الأنواع التى تُغيّر - وأحياناً كثيرة- من التاريخ ؟ لإلباس العرض القديم لباس العصر ؟

ج : أظننى غير قادر على الاشتراك. ولو عرفت بريجنز قبل ذلك، لما وافقتُ على الاشتراك فى عمل من إخراجه. بيد أننى سعيد بهذه التجربة، وسعيد بمقابلتى لمخرج يفرض رؤيته الخاصة جداً، والذى أعتبره - من وجهة النظر الاستثارية هذه - قوة تأثيرية رائعة. آه لو عرفت فقط كيف يُركّب ويُصمّم وجهة نظر الإخراج ؟ إننى لم أكن أعرف حتى من هو الذى سيقود الأوركسترا والعرض

الأوبرالى. أحياناً ما لا أعرف شيئا عن تفصيلات الإخراج أو الأجزاء. ذلك لأن الذى كان يعنينى هى الأوبرا ذاتها. وقد يكون سبب عدم أسئلتى واستعلاماتى هو أننى لم أكن قد غنّيتُ بالخارج قبلا. وأردتُ أن أُثْرى ريبرتوارى بدور جديد. لكن منذ ذلك الحين، وبعد هذه التجربة فأنا أتساءل دائما من مُخرج الأوبرا ؟ ومن هو قائد الأوركسترا ؟ وحتى يستقر الأمر عليهما، فإننى لا أُعطى رأياً نهائياً بقبول العمل. فاليوم لدىّ خبرة أكيدة عن عدد من المخرجين الذين لا يُطاقون. وأظن أن المغنيين الآخرين يسلكون نفس طريق الاختيار هذا. رغم أن البعض منهم يخاف من أن يُتهم بالرجعية أو التقليدية من المخرجين الجُدد أصحاب التقاليع.

فى رأيى، أنه إذا كان الموضوع الأوبرالى يختص بأوبرا من أوبرات القرن التاسع عشر الميلادى، وأن الأحداث تجرى فى العصر القديم، وأن الموضوعات دينية مثلاً، فإنه بالإمكان تجديد مثل هذه الأوبرا مادامت تحمل رنيناً Resonance يصلحُ للعصر الحالى أو الآنى. كأن يكون العرض متجها بأفكاره إلينا مثلاً، وأن يكون فى غِنىً عن إدخال التعصير فى النسيج الدرامى أو القصة المكتوبة أصلاً. فالإبداعات الرائعة هى التى ترتبط بلحظة العصر الحاضر. لأن الوجود الإنسانى يُعبّر عن لحظاته ومشكلاته الأزلية على الدوام. ففى العرض يتوقف كل شىء على الموضوع الدرامى المختار. نعرف لماذا أثار شخص (موسى) ميكلانجلو Michelangelo؟ لقد أراد تجسيد إنسان يصلح لقيادة شعبه وينطلق من إساره وحصاره Siege. ولماذا كتب فردى موسيقى أوبرا نابوكو ؟ أو أوبرا أوتيلا Attila؟ والأوبرا الأخيرة نقوم حاليا بتسجيلها على إسطوانات فى بودابست. نتذكر الاضطرابات التى أحدثتها الجماهير فى الحفلات الأولى

للأوبرا. كتب فردى الأوبرا بغرض تشجيع وتحميس الجماهير، وتحميس إيطاليا على المضى فى التحرر وطريق التحرير. يختار المؤلف الموسيقى موضوعاته عادة من زاوية شخصية ذاتية بحتة بما يعكس عصره ويُميّزه. لا شك فى ذلك. وكذلك المخرج، وقائد الأوركسترا. فكل منهما يختار العمل الفنى الذى يرى فيه فِعليةً Actuality وواقعية حقيقية وحالية. تدفع أوبرا بوريس جودونوف الإنسان أو المتفرج إلى أن يلف ويدور حول نفسه بوازع من دوّامة الضمير الإنسانى. ويتعلق هذا الموقف بشدة الآلام والمعاناة، ويخدمها دراميا، أحياناً فى رقة وضعف. لكنها مشكلة أبدية لا تنتهى. ولهذا فالعمل مطلوب ومناسب فى أزمان وعصور متعددة. وأحياناً أخرى ما يحدث فى بعض المواقف أن نجد مُحرّكات وموتيفات فعلية حقيقية فى الأوبرا، كما فى أوبرا (ترافياتا) المليئة بمثل هذه الموتيفات والمؤثرات الفِعلية الأبدية. كتب فردى أوبرا الترافياتا من واقع رؤية خاصة لعالم خاص يريد تحقيقه. ولهذا أقول إنه من غير المسُتحب نقل الأحداث إلى عالم آخر. فالواجب والأجدر هو البحث عن عالم الأوبرا. فإذا ما جال بخاطر المخرج أو خاطر قائد الأوركسترا تغيير أو تبديل أو شىء من هذا القبيل، فعليه اختيار أوبرا على مزاجه الخاص، واختيار مؤلف موسيقى من عصره للاشتراك معاً فى عرضها. ليخْتر أى واحد منهما ما يُريد، ووفق مزاجه وهواه. أنا شخصياً من الذين يحسبون حساباً كبيراً لمثل هذه المخاطر فى مستقبل الأوبرا الكلاسيكية. لنفترض أن أوبرا (كارمن) وسط مدينة فى القرن العشرين، أو أوبرا (عايدة) فى إطار النازية والعصر النازى. وحسبما أعرف، فهكذا يمثلونها فى فرانكفورت. أنا أعرف الآن الكثير عما يفعله المخرجون ومصممو الديكور. لكن الغريب أنه لم تحدث مرة واحدة أن طلب مسرح من المسارح أو إخراج عصرى من الأوركسترا

أن يعزف فى تزييف. أو من الممثلين أن يُمثلوا وفق هذا التحريف الفكرى الذى يعتنقه بعض المخرجين. أو أن يُغنى المغنيون لإبراز الفكرات اللامعقولة، أو العزف على طريقة المغفّلين السُذّج. أقول ذلك حتى يُجسّد كل فنان مغنى دوره الدرامى الغنائى، وحتى يستعيد بواقع من نفسه ودفْع من ذاته (ديمترى المزّيف) أو العوامل الداخلية (لبوريس جودونوف) وخصائص عصره. وإذن، فالجانب الموسيقى فى عرض الأوبرا عادة ما يتحقق بأية طريقة ووسيلة. بطريقة حسنة أو سيئة. فذلك يتعلق بالظروف والأحوال. لكن الموسيقى تبقى كما هى على الدوام. فإذا تم تزييفها فلن يذهب أحد إلى العرض. إن أهم عنصر هنا هو أن الموسيقى عادة ما تُنقذ الخيال المتقد الواسع عند المخرجين من السقوط الكبير. أنا شخصيا مع المخرجين الذين يعملون داخل حدود العقل المتّزن. لا أقول بأن بونيل يتبع البارتيتورا تبعية عمياء، رغم أنه يعرفها حق المعرفة. قد تكون لديه عروض فاشلة، وكذلك عند أوتو شنك أو بوريس بوكروفسكى. فهذا قدر دوّار يحدث عند كل المخرجين. لكن هؤلاء الفنانين من المخرجين يسعون إلى تقديم عروض تستحوذ على ثقة الجماهير. وكُل الذين أشرتُ إليهم من المعتدلين العاملين لا يمكن وصفهم بالتقليدية. إنما أُطلق عليهم تعبير التراجعية Retrograde أو التردّى، لأنهم ينتقلون من حالة أفضل إلى حالة أكثر سوءً.

س : إذن فأنت ترى أن البارتيتورا تُوجّه المخرج إلى الطريق التالى أو التابع فى العمل الإخراجى. أيمكنُ أن تُوجّه البارتيتورا المخرج إلى الطليعية Avantgardism؟ (المقصود بالسؤال هنا هل تقود الطليعية الإخراج إلى التعامل مع فكرات أو أساليب ريادية جديدة، حتى ولو كانت متطرفة فى فن الأوبرا ؟ - المترجم).

ج : إذا ما فحصنا بارتيتورا لفردى أو لبارتوك. فإننا نعثر على ملاحظات المؤلف الموسيقى، والتى يجب أخذُها بعين الاعتبار. هذه هى دراماتورجية الموسيقى التى تتعّلق بالمعنى الموجود فى نفس اللفظة أو العبارة الكلامية. لا نعثر على الكثير من هذه الملاحظات عند بارتوك. فمثلاً فى أوبرا (اللحية الزرقاء)، هناك الأبواب التى يمكن إبرازها بطريقة طبيعية بحتة Naturalistic. أى أن تُصدر الأبواب أصواتاً عند فتحها (تزييقا) أو أن تدخل المفاتيح فى ثقبها بصعوبة. كما أنه بالإمكان أن يكون تجْسيد المفاتيح بصورة رمزية. وإذن فليست هناك حاجة أصلا لظهور الأبواب نفسها على خشبة المسرح. وتكفى الإشارة إليها بالرمز. المُهم أنه بطريقة ما يجب إبراز العلاقة بين شخصية (يوديت Judit) وبين الأسرار فى هذه الأبواب. فإذا لم ننتبه وغاب هذا السر النفسى فى علاقة شخصية (يوديت) بالأبواب، فليس هناك مكان لأوبرا بارتوك. لكنه يكون عمل مخرج استنادا إلى عمل بارتوك.

فى عام ١٩٧٧م قدّمنا أوبرا فى مسرح البولشوى لمخرج نابه من (مولدافيا Moldavia). كانت الأوبرا مأخوذة عن إحدى أعمال ماياكوفسكى باسم (الداعى إلى الثورة) لم يكن فى العمل من ناحية الشكل ما يتناسب مع أشكال الأوبرا التقليدية. كان أقرب إلى العمل الموسيقى المسرحى. المهم، عُرضت الأوبرا على شكل أوبرالى فى نهاية الأمر. أخذ مخرجها بوريس بوكروفسكى.. كيف أقول؟...... يخلط بين كل العصور والأزمان فى العرض (الأوبرالى !!). أجلس الأوركسترا على خشبة المسرح، بل فى مقدمة الخشبة. واستبدل بعض الصفوف الأولى فى صالة الجمهور بخشبة مسرح أخرى Stage. وعلّق إعلانات ولوحات دعائية خشبية تفيض بكتابات وشعارات ثورية على كل واجهات المقصورات فى

أدوار الأوبرا، من واقع عصر الثورة. وغنّى الممثلون - المغنيون أدوارهم من المقصورات، وقرّب أبواب ومسارب ومسالك الدخول والخروج من الجماهير فى اقتراب شديد ملحوظ.

وهكذا، كان هذا الحل لشكل الأوبرا، مؤثر ولا شك فقد عمل الممثلون بنشاط وحماس منغمسين بالمعايشة فى أدوارهم وشخصياتهم. وبذل الأوركسترا كل ما استطاع بذله من صدق وأمانة وتفان. لكن. ماذا حدث ؟ تولّد التناقض الظاهرى على خشبة المسرح. ولبست المواقف نفس لباس هذا التناقض الظاهرى (إذ أصبح كل شىء على المسرح يحمل صفات متناقضة ظاهريا .. أى مُناقضة للعقل حتى ولو كانت مُوهمة من أول وهلة بالصحة - المترجم). فرغم أن طبيعة العمل كانت تقتضى مثل هذا العمل من الفكرات. لكن لم يكن من العقل فى شىء إبراز وإدخال علامات وأمارات لا تشير فى النهاية إلى التقليدية التى كان يجب أن تظهر مُجسّدة بالدرجة الأولى على الخشبة المسرحية. بنى مايرهولد وكثيرون غيره عديدًا من نزعاتهم الشخصية على خشبة المسرح. وهو ما نشهده اليوم فى مسرح الشباب عند بريانسيف Brjancev فى لیننجراد، الذى يضع خشبة المسرح فى وسط صالة الجمهور. ماذكرته آنفا عن تجربة بوكروفسكى تعود أسباب نجاح عرضه إلى الموسيقى، وإلى الأسلوب، وإلى العقل. فقد قرّب المخرج من هذه العناصر الثلاثة وأخرج منها (حالة انسجام Harmony) سيطرت على مفهوم إخراج الأوبرا. لكن الأوبرا نفسها كانت فى تضاد على طول زمن العرض مع المعمار المسرحى للدار التى عُرضت عليها. وخرج العرض غير مُحقق للصوتية Dissonance التى دخلت إلى لُب العرض ولم تخرج منه أيضا.

س : حسب علمى، فأنتم لم تخرجوا أوبرات حتى الآن. ألا تعبث هذه الفكرة بعقلكم ؟

ج : حاليا، أنا لا أفكر فى الإخراج مطلقا. لا أُحس بالقدرة على هذا العمل، ولا بالموهبة حيال مهنة الإخراج. ثم إننى أعتقد أن المخرج فى ميدان الأوبرا عليه أن يفهم فى ميدانين من عالم مهنة الإخراج. الميدان الأول هو المعرفة بإنشاء وتصميم الشخصيات المسرحية، حتى يُساعد الممثل على تكوين الشخصية التى يقوم بها فى الأوبرا. والمخرجون وقُواد الأوركسترا البارزون هم الأقدر على هذه المهمة. أنا أفهم فى هذا الميدان أيضا، فأنا أُخرج لطلابى بعض المشاهد التطبيقية حتى أُصمّم آريا أو أقوم بإخراج مشهد غرامى Romance مثلاً. وليس هذا إخراجاً. فالإخراج أكبر من ذلك بكثير، وأكبر من تحريك ممثلين مبدعين فى أدوارهم. أنا لا أعتقد فى نفسى الكفاءة أو المقدرة على تحقيق هدف درامى مُعين على خشبة المسرح، وإعطائه الصِبغة التكوينية والشكل المناسب لهذه الصبِغة. لا أستطيع أن أطُوق العرض بالفكر والتعبير والتأثير فى النهاية. لو فعلت، لما خرج شىء من العرض. أعرف أن هناك مخرجين لا يرتكنون على التأثير البصرى الذى يُسُّربه المضمون فى آذانهم. تحدثتُ مع كثير من المخرجين الذين ليسَ لديهم أية فكرة عن خط سريان العرض، مادام لم يتسلموا تصميم المناظر من المصُمم. ليس عندهم أى تصوّر سوى الصورة العامة فى أذهانهم عن مصير الأوبرا. وأحياناً ما يخضع المصمم لآرائهم. ومن زاوية أخرى، فإن التصميم الكامل للمناظر يُحقق للمخرج صورة واضحة وشاملة عن مستقبل خطوات سير العرض الأوبرالى. وفى هذه المرحلة أو (الحالة) نكتشف العلاقة

المتبادلة المشتركة بين كل من المخرج ومصمم المناظر. ثم، إننى أحياناً ما أسمع عن حالات يتسلم فيها المصمم المطلوب منه ليصمم (ديكوراً) لأوبرا من الأوبرات دون أن يتسلم أية إشارات أو تفسيرات أو تحليلات عن العمل من المخرج. قد يُتيح العمل لى مع المصمم الفرصة على التناغم الفنى المشترك. فمن زاوية أُنقذ نفسى من مشكلات فنية، ومن زاوية أخرى أُنشّط خيالى الإبداعى. إذا ما حدث ذلك، فيمكن أن أتجه إلى مهنة الإخراج، فقد أجد شيئاً نافعاً آنذاك. حالياً لا أجد فى شخصيتى دور المخرج. ولا أُحدّثك عن المصاعب التى تُقابل المخرج فى إعداد جهاز العمل من ممثلين - مغنيين، ثم العثور على مكان العمل المناسب، ولياقة المناظر والديكورات، ثم ملاءمة الأزياء، والقبض بيد من حديد على جهاز التقنية وفنييه. وبعد هذا وذاك يأتى حل آلاف المشكلات اليومية التى تنشأ أثناء العمل الفنى. وهذا هو الميدان الثانى فى مهنة الإخراج. لذلك فأنا لا أستطيع أن أكون مخرجاً لأننى لا أفهم كثيرا فى عملية التنظيم الفنى، أفتقد هذه الموهبة. إننى قانع بما أقوم به. أشترك فى الأوبرات، وفى الليالى والأمسيات الغنائية، والكونشرتات، وأُدرّس فى الكونسرفتوار. فإذا ما أضفت إلى ما تقدم سفرياتى للعمل بالخارج، اتضح أنْ ليس عندى وقت لممارسة الإخراج. لكننى أقول شيئاً واحداً .. إذا ما حدث وتحرّرت من أعمالى وتبعاتى، فإننى سوف أُجرّب الإخراج. سيكون ذلك تجريباً للمرة الأولى على خشبة مسرح الكونسرفتوار. أُخرج عملاً أوبرالياً صغيرا لطلابى. فأنا لا أقوى على مواجهة الجماهير فى المسارح الأوبرالية الكبيرة. وفى ظنى أن مغنياً متواضعاً مثلى لا يخرج منه مخرج أوبرالى جيد فى كل الأحوال، حتى لو استعان حوله بأعظم القُدرات الفنية والتقنية، واستثمر كل خبراته الحياتية فى الفن حتى الآن. وأنا لا أريد فى النهاية أن أكون مخرجاً سيئاً.

س : عندما تحدث ستانسلافسكى عن طريقته فى بناء الشخصية المسرحية، ظهر أن التعبير عن الشخصية الواقعية الدقيقة Microrealist يمكن أن يلحق بأداء الشخصيات الأوبرالية أيضا، وهى تسعى إلى إبراز أحاسيسها المُفرطة والمتطرفة Extreme. وفى نفس الوقت، فإن الكراهية الفطرية والتعارض الغرزى Antipathy يُرى فى التشكيل الصوتى Sound-Formation كمساعد لهذه الحركات المبالغ فيها من المغنين، بل يسير إلى أن يتحمله الغناء أيضا. أخيراً، كيف يُمثل مغنيو الأوبرا؟ هل بأصواتهم؟ أم بشخصياتهم وذواتهم ؟ وإذا ما كانت هناك حركة دقيقة أو إيماءة عابرة .. فهل تصل الإيماءة أو الإشارة إلى جمهور الصفوف الأولى فى الصالة؟ وإذن .. أى تأثير يصل إلى الجالس فى كرسى البلكون؟

ج : أنا لا أوافقك على أن طريقة. ستانسلافسكى فى بناء الشخصية تلمس الواقعية الدقيقة فى الشخصيات الأوبرالية. هذه طريقة كونية وشاملة Universal توافق بطريقة ممتازة إعداد ممثل الأوبرا، خاصة عند الإنسان المتمتع بالصوت الحسن، مع أنه كان بالأمس قائد سيارة أو عامل بناء. وقد يكون قد تلقى بعض الدروس فى كلية الهندسة. إن أهم شىء فى هذه الجزئية يتركز فى إبداع الحالة النفسية المُصدّقة والتى يُوثق بها. فالمطلوب الوصول إليه هو إعطاء المغنى فى دوره تكويناً حسّياً منضبطاً يكون مركز الانطلاق فيه من الموسيقى. استانسلافسكى لم يكن موسيقياً كما نعرف. لكنه اشتغل على طريقته مستعيناً بالعروض المسرحية وتطبيقاتها، على الرغم من أن أعماله ارتبطت فى وقت ما باستوديو الأوبرا. لذلك فمن المستحيل تطبيق منهج وطريقة استانسلافسكى على فن الأوبرا. وأُعيد مُكررا، كنوع من التدريب .. كوسيلة من

وسـائل الإعـداد للمـهنة المسـرحيـة. هذا أمـر أسـاس لا غنى عنه ولا مـفـر منه Indispensable.

وفيما يختص بالاهتزازات والارتعاشات والارتجافات النفسية Quivers، وكذا الحركات الرقيقة الناعمة، والإيمائية. فكل هذه هى المشكلات القديمة فى فن الأوبرا. وأنا شـخـصيـا قـد تقـابلتُ مع هـذه المشكلات أثناء واجـبى التـعليـمى المدرسى. لنقُل فنان يُغنى إحدى الآريات أو أغنية خيالية (رومانس Romance). أنا شخصياً أسمعه بلا اهتمام أو انتباه لأن ذلك لا يعنينى فى شىء. فإذا ما شرحتُ له خصائص هذه الشخصية التى تُغنى، ودورها فى الأوبرا، فإننى بذلك أُثير انتباهه إلى الخصائص الموسيقية فى الآريا أو الأغنية، ثم أشرح له بعد ذلك كيفية تحرّك هذه الشخصية على خشبة المسرح.. كيف تنتقل من مكان إلى مكان آخر؟ وكيف ترتبط بالعلاقات مع الشخصية التى أمامها ؟ ومع باقية الشخصيات الآخرى الثابتة فى المشهد المسرحى؟... . وهكذا دواليك. أشرح بإسهاب وفى إطالة، حتى أضع قدمه وحسّه على التشريح الفنى للعمل نفسه. وهو ما يعنى أن عليه أن يُفكّر مرة ثانية – فى الآريا – بطريقة جديدة تماما.

قد أقول هذا ممكن. لكن يجب علىّ أن أشرح له تطبيقاً كيف يمكن هذا؟ إن من حقه – حسب إحساسه – إن يعيش الموقف الدرامى من الداخل كما يتراءى له. لكن ذلك لا يكفى. لأن الجمهور يُريد إن يرى ويسمع ما بالداخل عنده. إذن فليحُاول أن يُخرج ما بداخله على السطح وفى إشباع. فصالة الجمهور لا تتكون من ستة أو سبعة صفوف فقط، لكن بها أكثر من تسعة وعشرين صفا. ولا بد لمتفرج الصف الأخير أن ينتقل له كل شىء، وأن يتلقى كل شىء بالتمام. بعدها

سـوف يحـاول المغنى، ويحـاول حـتى ينجح. إذن كل شىء فى مكانه. وكل لحظة مُصدّقة ومعتمدة فنيا وهذا الفنان لم يكن يتخيل أنه سيُخرج من مشاعره ما طرحْته عليه. حدثت مثل هذه المحاولات معى شخصياً، عندما كنت بادئاً أتلمس خطوات مهنة غناء الأوبرا. كنت طالباً فى الكونسرفتوار، وأحياناً ما كنت أصعد على خشبة المسرح أحسستُ - ولا أدرى لماذا - أننى أُغنى بصوت مرتفع. واعتقدت أننى بذلك سوف أُسمع كل المشاهدين فى كل جانب من جنبات صالة الجمهور. ثم ... اصطدمت بالحقيقة عندما قال لى أستاذى : جانياتشكا (الاسم المُصغّر ليفجنى - المترجم) "لا أستطيع أن أسمعك". أحسستُ ساعتها بُدش بارد على رأسى. ثم تابع الأستاذ : "أنت تُغنى بنشاط. أَوْصِل صوتك إلى الصف التاسع والعشرين". بعدها بعدة سنوات استطعتُ إيصال صوتى إلى الجالسين فى الصف التاسع والعشرين، وبلا أية معاناة أو محاولة عنف واحدة. تعلّمتُ أن الغناء لنفسى شىء، والغناء على خشبة المسرح شىء آخر. ونفس الشىء بالنسبة للإحساس. فالإحساس الذى يتعايش معه الممثل لا بد من إعلانه جهاراً حتى يصل إلى المشاهد فى الصالة. أما ما يخص القياسات ودرجة التعبير، فإن ذلك يتعلق بالممثل نفسه والمخرج وبقائد الأوركسترا، وبأذواقهم جميعا. والمطلوب فى كل الأحوال، أن يجد الفنان الطريق الذهبى الوسيط. فالأساس فى التعبير - وأُعيد مُكررا - هو تغيير الحالة الداخلية، فمنها تخرج الأحاسيس والأحداث كذلك. وما الحالة الداخلية فى أصلها إلا المُحرّكات والموتيفات والبواعث الموسيقية نفسها، ولا غير. وأظن أننا نهدر حق الإيمائية كثيراً، إذا ما اعتقدنا أن الحركات البسيطة والدقيقة لا يمكن حصرها أو الانتباه إليها. ففى خشبة مسرح جيدة الإضاءة لا تستعصى على المشاهد الواعى أقل حركة من حركات الرأس.

أمـا إذا مـا بالغنا فى الحـركـة وفى الأحـاسـيس - وفـى غـيـر أمكنتـهـا وبغـيـر قـيـاسـاتها- حتى نكشف كل شـىء ليُرى ويُسـمع، وبالوضـوح كل الوضـوح فى كل جنبات الصالة - فإن تأثيراً مُزيفاً يصل إلى الجمهور فى الحال. والدليل الثابت على مـا نقـول هو أفـلام الأوبرا والأوبرات التليـفـزيونيـة. منذ وقت صـوّرتُ فيلمـا للكونشـرت يستغرق عرضه سـاعـة واحـدة. غنيتُ فيـه بعض الآريات والأغنيات الخيالية. كان علىّ أن أعمل لوحة لوحة مع كاتب السيناريو والمخرج. فى لحظة معينة طلبتُ منهم أن تظهر عيناى فقط على الشاشة أثناء الأداء. وفى مشهد آخر طلبتُ أن يكون التصوير من زاوية جانبيـة (بروفيل Profile) ثم فى مشهد ثالث حيث التركيز على استقرار وثبات اليدين. كل هذه الرؤى والوضعيات الفنية مكانها أفلام الأوبرا والأوبرات التليفزيونية، كفنين جديدين من أنواع الفنون ذاعا وانتشرا فى السنوات الأخيـرة. وكثُر مع هذا الانتشار مـولد متخصصين من المخرجين والمُصوّرين الذين ينقلون العروض الأوبرالية إلى صورة وشكل الفيلم أو التليفزيون. أما خشبة المسرح فهى هـى نفسها، مُصوّر مـألوف متكرر الوجود، تعرف جيداً فكر المخرج .. مفهوماً وتصوّرا، وهى قادرة على فِعل المستحيلات. منذ زمن غـيـر بعيـد صـوّرنا فى مـسـرح البـولشـوى أوبرا (بوريس جـودونوف) لحساب إحدى شركات الفيديو الإنجليزية. أَملَوْ علينا آلافاً من الخطوات ذهاباً وإياباً. قضينا وقتـاً طويلاً مُذهلاً فـى التدريبات قبل التصـوير. تدربنا لثلاثة شهور كاملة حتى يتعرّف جهاز التقنية على الأوبرا. ثم التسجيل مرتين. وأظن أن الأوبرا ستتحول إلى شرائط من الكاسيت بعد إجراء عملية المونتاج. وقد صورتْ نفس الشـركـة الإنجليـزية أوبرا (أوتيـلا) لفـردى فى فـيـرونا مـعنا منذ سنتين. وأتذكر أنهم شاهدوا الأوبرا أربع مرات قبل التصوير. أعدّوا الكاميرات. بحثوا

كثيراً عن زوايا التصوير. ثم، تم التصوير بعد ذلك. وهذا هو نفس ما يحدث عند نقل الأوبرات من مسرح اسكالا-ميلانو. تحتل الكاميرات أماكنها المُحددة فى عدة عروض للأوبرا، ومع الإضاءة الكاملة ومع العرض. وتتم تدريبات النقل التليفزيونى. وأثناء ذلك يضعون كل ماثل على الخشبة تحت مجهر بالغ الدقة. اضطررنا مرة إلى تثبيت زرار جاكتة إذ كان يبدو غير ثابت فى الكاميرا. وكان علىّ أن أُغير مكانى فى هذه اللقطة لأن الكاميرا كانت تُصوّر الزرار من خلالى. وفى حالات أخرى كان علىّ أن أبتعد مرة أو أقترب مرات أخرى .... وهكذا. إن إعداد فيلم عن الأوبرا شىء مثير، وكأنه مسرح من نوع جديد. فكل لحظة وكل حركة ولو طفيفة أو رقيقة تلتقطها الكاميرات، وكأنه نقل مسرحى مكتمل. عبثا تحاول الأوبرا، ويحاول المسرح. لكن الإيمائية واهتزازات ورعشات حواجب العينين لهما من الأهمية الكبيرة ما لهما فى فنى السينما والتليفزيون.

س : ذكرتم أنه يجب على المغنيين أن يُعدُّوا ليكونوا قادرين على الغناء فى أية وضعية على خشبة المسرح. وعليه، فإن معلومة عدم القدرة على الغناء فى حالة الاسترخاء على أريكة مثلا، استناداً إلى عدم توافر تكئة أو دعامة للصوت، خرافة لا تستند إلى العقل. أم أن الأمر يتعلق بتقنية الغناء ؟

ج : موضوع الدعامة للصوت قضية تعليمية Pedagogy. فمثلا إذا أراد المدرس الوصول إلى صوتية جيدة أو رنين ممتاز، فإنه يُشير إلى طالب الغناء بالوقوف مستقيماً .. بأن يرتكز على قدميه ثابتاً مستقراً فى حالة مقاومة.عندئذ يستطيع الطالب أن (يُمسك) بالصوت .. أى يصل إليه. والطريقة بها كثير من المكر والخداع Crafty. فأحياناً لابد من توجيه

الملاحظات إلى طالب الغناء حتى يضطر إلى محاولة إبراز التماسك ومواجهة التشكيل الصوتى Sound-Formation حتى يكون أكثر نشاطاً وفعلية لالتقاط عملية الشهيق وفى أعلى مستوياتها. طبيعى أن الغناء المريح غير المؤلم يكون فى الوضعية Pose التى يقف فيها المغنى هادئاً مستقراً على الأرض. لكن أساليب الإخراج اليوم نادراً ما تتبع مثل هذا الأسلوب. لنُغَنّ جلوساً وفى حالة انكفاء على الوجه أو الظهر، أو ونحن نقطع خشبة المسرح ذهابا وإيابا، أو أثناء الجرى أحيانا. ويقفز إلى ذهنى الآن مهرجان بريجنز، والمشهد الأخير فى أوبرا (بولين أنا)، والمغنية كاتيا ريكيا ريللى Katia Ricciarelli مطروحة على الأرض تنظر إلى السماء وهى تُغنى دورها. كان بوسع الجماهير سماع صوتها، فقد كانت صوتيات الصالة ممتازة Acoustics. غنّت ريكياريللى بامتياز ولم تَعُقْها وضعية الجسم عن أداء دورها باكتمال. لقد كانت الحاجة إلى الوضعية هامة من زاوية التصوير التليفزيونى، إذ كانت الكاميرا فى وضع أعلى تصوّر المغنية التى اتخذت وضعاً فى الأسفل تحت العدسة. وتكررت نفس اللقطة على نفس الصورة عند التصوير السينمائى.

س : هل الصوت الفج - ومعذرة فى التعبير- كأحد وسائل التعبير عن الشخصية فى الأوبرا، يمكن أن يكون مقبولاً ؟ تعرّضتم إلى هذه النقطة فى كتابكم عندما تطرّقتَ إلى دوركم ساليرى Salieri فى إحدى أوبرات رمسكى كورساكوف. هل بالإمكان استحسان مثل هذا الصوت الفج وقبوله فى آريا باللينى Bellini؟ أو فى الأوبرا الغنائية (بلْ كانتو Bel Canto) مثلاً ؟

ج : فى رأيى أن أفضل وأعظم فضيلة للمغنى هى قدرته على تلوين صوته داخل حدود ومقاييس جمال الصوت - وما هو غائب عن حوزة الكثير من الفنانين - أى بما يتناسب تماماً مع ما أعطاه وكتبه موسيقيا المؤلف الموسيقى، وبما يتوافق مع جماليات العصر أيضا. يحدث ذلك عندما يصل المُغنى إلى شرعية تغيير تون الصوت، فيعطى توناً آخر أو نوعية أخرى للصوت فى حالة استرخائه أو جلسته، أو استلقائه على ظهره مثلا. وهو يصل إلى ذلك عن طريق ملكيته وقدرته على السيطرة، والحكمة والتحكم فى تشكيل صوت قوى فى أعلى درجاته وقيمته. إلا أن عملية (تلوين) الصوت تقتضى تدريبا عليها فى المستقبل.

كتب فردى عن ليدى مكبث : "أن الشخصية تحتاج إلى مغنية ذات صوت خشن Raspy صارف مُثير للأعصاب". لكن الشخصية كانت شخصية استثنائية حتى يؤكد القاعدة. فالجمالية فى الصوت لا تحتمل عادة مثل هذه الأصوات الخشنة فى المسرح الأوبرالى، لأنها تتطلب صوتاً جميلاً Bel Canto. لنقُل إن الأوبرا بوفّا Buffa يمكن أن تحتمل الأحاسيس فيها الصوت المُلوّن. لكن الأمر يختلف مرة أخرى عند المؤلف الموسيقى موسورجسكى Mousorgskij فالأصوات المُلوّنة Coloured تعمل عنده بصورة مهيمنة، بما لا يمكن أن نعثر عليه فى موسيقى تشايكوفسكى أو جلنكا Glinka أو بوروجين Borogyin. هذه المساحة العريضة من الأصوات المُلوّنة عند موسورجسكى والتى نتقابل معها فى أوبرتين هامتين من أعماله تساعد التعبير عند الشخصية الأوبرالية، إلى جانب انحرافها المُتعمّد عن الصوت الجميل. وبغير هذا الانحراف Deviation فإن التعبير الفنى الشرعى الجدير بالتصديق لا يمكن له أن يخرج أبداً.

س : أشرت فى كتابك كثيرا إلى شاليابين كممثل ومغنى من الطراز الأول. واليوم لا نعرف شاليابين إلا من خلال الإسطوانات، التى كانت تحمل قديماً أعمال الممثلين بمنولوجاتهم الدرامية وأدائهم الشعرى التمثيلى. وهو مايُثرينا ويُسعدنا. رغم أن أسلوبهم فى الأداء التمثيلى أصبح غير صالح الآن لموقف العصر. فى أمثال هذه المواقف تعوّدنا أن نقول : "كان عبقرياً، لكن أسلوبه فى التمثيل لا يصلح لأيامنا الآن". والآن أطرح سؤالى : هل يمكن أن يكون الأسلوب التمثيلى القديم أكثر اقتراباً لأسلوب الأوبرا ؟ أو بمعنى آخر، هل تغيّر أسلوب الأداء التمثيلى عند مُغنيى الأوبرا فى العقود الأخيرة ؟ أم أن أسلوب شاليابين يصلح لأن نضعه بُرمّته داخل إخراج معاصر ؟

ج : لم أُشاهد شاليابين شخصياً على خشبة المسرح. فقد توفى فى ١٢ أبريل من عام ١٩٣٨م، وقد وُلدتُ فى يناير من نفس العام. كنت أسكن صدفة فى شارع ماياكوفسكى عندما كنتُ ولدا صغيرا. وفى نهاية الشارع كان يسكن شاليابين فى منزل يرمّمونه حاليا ليُصبح المتحف الثانى الذى يحمل اسم شاليابين. أنا لا أستطيع الحكم عليه إلا من خلال الإسطوانة، أو أرى صورة أو بعض أفلامه. ففيلم (دون كيشوت) برغم قصوره، يثبت أن شاليابين ممثل سينمائى موهوب بدرجة عالية. مازلت أتذكر كل اللقطات الكبيرة Premier Plan فى الفيلم. لا أستطيع أن أنسى عينيه عندما يُدرك أن الجماهير تضحك عليه. شخصية بارعة لا تُدانيها شخصية أخرى. إن كل ما قدّمه للسينما يصلح أن يُقدّم لجماهير اليوم. ولو مثّل شاليابين اليوم فى أى من أفلام السينما لوقف ثابتاً راسخاً على قدميه. أما الصور التى تُسجّل أدواره فى المسرح فهى جامدة لا حياة فيها. فهى

لا تزيد عن كونها موقفا. وضعية ساكنة استاتية مُقتطعة من صف الأحداث الطويل. لكنّ هناك لقطات متتابعة عنه (الواحدة فى إثر الأخرى - المترجم) لا أعرف كيف تم إعدادها. ففى تلك الأيام لم تكن تقنية التصوير اللحظى Snapshot قد عُرفت بعد. قد يكون تم تصويرها بعدة كاميرات. إذا ما وضعنا هذه اللقطات إلى جانب بعضها البعض، فإننا نعثُر على شريط كالشريط السينمائى الحالى، الذى يُبرز هذيان بوريس Hallucination. الذى أُريد الإشارة إليه، إن هذه اللقطات الفوتوغرافية ليس فيها ما يعوقها عن ملاءمة التمثيل الأوبرالى العصرى. وأعتقد أن شاليابين قد سبق عصر الأسلوب الأوبرالى المُسيطر. كان هناك أيضا كثير من الفنانين المبدعين فى فن الأداء وفن التقديم، الذين حاولوا استعمال جَرْس الصوت Timbre (ظل الصوت أو ظلاله - المترجم) فى أصواتهم من أجل إبراز وتوكيد قوة تعبيرية كبرى بعدة وسائل وطرق عديدة. وبخلاف شاليابين نجد فيودور إجناتيافتش استرافنسكى Fjodor Ignatyevics Stravinskij والد المؤلف الموسيقى الشهير استرافنسكى، ليونيد سوبينوف Leonyid Sobinov وغيرهما من معاصرى شاليابين الذين بذلوا جهودا خارقة - على غير العادة - فى سبيل تعضيد الصورة الخارجية للشخصية فى الأوبرا. لكن أحداً منهم لا يصل إلى مستوى شاليابين. إننى واثق كل الثقة أنّ قوة إبداعاتهم الضخمة العملاقة Gigantic تستطيع أن تأخذ مكانها اليوم مع باقية زملائهم من المعاصرين. كان شاليابين عبقرياً أُحنى رأسى أمام عبقريته، لأنه واحد من قمم الإبداع الفنى المطلق.

إن كل تقليد هو الزيف بعينه. فإذا كان شيكسبير هو قمة الأدب الدرامى، وباخ - ولنقُل - هو قمة الموسيقى، وميكلانجلو قمة النحت. فإن شاليابين هو

قمة فن الغناء والفن الأوبرالى. هذا إذا ما وجدنا من بين فنانينا اليوم قائدا للأوركسترا أو كاتباً أو مُصوّراً زيتياً فى المستوى الثانى.

ولا بُد من أن أُسجّل أن شاليابين كان فناناً مُمّيزاً فى عصره بكل ما فى الكلمة من معان. لقد فعل الكثير الذى يصلح اليوم مكان ما ننتظره من جديد مستقبلى. فى تسجيلاته الموسيقية، وما يتقابل معه الإنسان من الجدارة فى البارتيتورا بأصالتها وصحة نسبها وموثوقيتها للتفسير الموسيقى. صحيح أن هناك بعض الانحرافات فى الألفاظ والحوار الدرامى. لكن هذه الحرية فى التعامل مع اللفظة والتعبير هى سمة من سمات عصرية اليوم. ولعلّ ما أريد التركيز عليه هو ملاءمة كل ما قدّمه شاليابين لوجهات نظر الإخراج الحديث. كان شاليابين يعرف قدر نفسه تماما. لذلك كان دائم الشجار مع المخرجين وقُواد الأوركسترا. وأحياناً ما كان يسحق القياس الزمنى أثناء العرض وأثناء الكونشرت. وما هو من وجهة نظرى إلا عمل غير محتشم Indecency ولا يقود إلى شىء حسن. لكنه عندما غنَّى بقيادة رحمانينوف Rahmaninov كان يتصرف بلباقة، لأنه كان يعرف أنه أمام عملاق آخر. وكانت تصرفاته مع توسكانينى نفس التصرفات.

س : لو صعدت إلى المسرح للعمل فى أوبرا معاصرة. هل تعتقد أن بإمكان هذه الأعمال العصرية أن تُسجّل العصر وتنوب عنه ؟ كما كانت أوبرات فردى وبوتشينى تفعل ذلك مع العصر الماضى ؟

ج : اشتركتُ فى الكثير من الأعمال العصرية. مع أنه لابد لنا من البداية من تحديد مصطلح (الأوبرا العصرية). هناك فى القرن العشرين أدب أوبرالى

اكتشفتُ فيه أعمالا تنتمى وتنحدر إلى صيغة العصر، مثل أوبرا (بيلاس وميليزندا)، أوبرا (قلعة النبيل ذى اللحية الزرقاء). سمعتُ تفسيرات وآراء شتى من مغنيين ومن قُواد أوركسترا عن هذه الأعمال. وقد تعلّمتُ أن واحداً من قُواد الأوركسترا يُخفى تحت عصا القيادة الموسيقية إبداعاً عبقرياً، بينما القائد الآخر يخفى عملاً مُملًا !

أتذكر عندما قاد جورج برتر Géorges Prêtre عرض أوبرا (بيلاس وميليزندا) فى مسرح اسكالا-ميلانو.كان نجاحه جبارا Colossal. عرض ممتاز وتفسير رائع. بينما نفس العرض، وبغناء ماريا إيفنج Maria Ewing التى لا تتمتع بصوت ساحر حلو فقط، ولكنها ممثلة موهوبة أيضا. إضافة إلى أن مظهرها الخارجى كان مناسباً لدورها فى الأوبرا تناسباً مثالياً. وبقيادة قائد متواضع للأوركسترا، كان عرضاً متواضعاً سار إلى الهلاك. أحسست بالملل كما أحس به المتفرجون. كانت الجماهير واجمة وهى تُردّد "نعم .. نعم ..لكن عرض ريجوليتو كان على مستوى أفضل".

كل هذه الأوبرات التى ذكرتُها قبلا، كانت إبداعات لمؤلفين موسيقيين كبار. وطّدوا أنفسهم وحفروا أسماءهم بأعمالهم فى التأليف الموسيقى فى قلوب الجماهير، وفرضوا هذه الأعمال حتى يومنا هذا فى ريبرتوار كل أوبرات العالم. غنيّتُ فى أوبرا استرافنسكى المُعنونة (الملك أورديبوس Oedipus Rex) فى مسرح اسكالا بميلانو، وفى أعمال أخرى لمؤلفين موسيقيين سوفيت. أعمال نُطلق عليها اليوم لفظة (كلاسيكيات). لأنها تدخل فى عداد الكلاسيكيات، مثل الحرب والسلام، حب البرتقالات الثلاث[١٢٨]، كاترينا إزمايلوفا[١٢٩]. بعد ذلك

اشتركتُ فى أوبرات كُتبت أصلاً للمسرح الدرامى. وكانت أوبرات من أنواع أدبية مختلفة، من بينها أوبرات لمؤلفين موهوبين، وأوبرات أخرى من النوع الخليط Epigonous التى لم تستطع أن تتخلص تماماً من ماضى أوبرا القرن التاسع عشر الميلادى ودراماتورجيته. واكتشفت كذلك أوبرات تحتوى على الغناء والتمثيل، لكنها خالية من الإبداع الفنى. اختار المؤلفون الموسيقيون أعمالاً صعبة وجادة. لم يكتب سوستاكوفتش أوبرات أخرى حتى وفاته، بعد أوبرا (كاترينا إزمايلوفا). كما أن اسفيريدوف لم يكتب هو الآخر Sviridov. مع أنه من المؤلفين الموسيقيين المشهورين بالصوت (الملفوظ Vocal) الذى يضع بالصوت فى الأغنية والرومانس والأوراتوريو وفى سلاسله الموسيقية. وفوق هذا وذاك فهو عليم بدراماتورجية الموسيقى. وهو يشرح الأسباب التى جعلته عزوفاً عن كتابة الموسيقى للأوبرا. فهو يُعلل هذا التوقف بأن دور الأوبرا ليس قضية مُؤَيَّدة بما فيه الكفاية. فضلا عن أنها تنغرس فى رؤية ونظرة تقليدية لا تتعانق كثيراً مع العروض على خشبة المسرح. وهو لايُريد أن يرى الأوبرا مثل الهيكل العظمى الضعيف فى حالة من التشويه. ولكل هذه الأسباب مجتمعة فهو لا يسمح بصعود الفن الأوبرالى على هذه الصورة أمام الرأى العام.

إننى لا أستطيع أن أتصوّر مستقبل الأوبرا أو مصيرها. أنا شخصياً على استعداد للغناء فى أوبرات عصرية. قديماً عندما كنتُ مُغنياً ناشئاً، كنتُ أضطر إلى العمل فى الأوبرات العصرية. لم يكن يسألنى أحد عن هوايتى، هل أُحب العمل فى هذا النوع أم لا ؟ واليوم فريبرتوار مسرح البولشوى لا يحتوى ولا يضم مثل هذه الأعمال الحديثة. بل هو يرفض كل المحاولات التجديدية والطليعية بحجة عدم وجود الفرصة السانحة.

فى اعتقادى أنّ أزمة قد حلّت بين اللغة الموسيقية المعاصرة وبين فن الغناء. فالغناء هو أهم الأهميات وفى المقام الأول فى العمل الأوبرالى .. والغناء الجميل بصفة خاصة. فالتعبير الأوبرالى ينتج من تلاحم الأحداث مع أصوات المشاعر والأحاسيس. لا أقول بأن مؤلفى الموسيقى اليوم يكتبون بصعوبة صوت الإنسان القابل للغناء فى الأعمال الموسيقية. فالعيب ليس فى هذه الناحية. فقد ملأ فردى فى شبابه أوبراته بأغنيات كثيرة، بما لا يتصوّره واحد من المؤلفين الموسيقيين المعاصرين. هناك على وجه التأكيد مؤلفون موسيقيون جهلاء عاجزون عن العمل، ولا يعرفون معنى صوت الإنسان الحى. لذلك، فإن تعلّم أوبرا معاصرة اليوم أمر من الصعوبة بمكان. أنا شخصياً على استعداد للغناء الرومانسى Romance، وغناء الأغانى والأوراتوريو، لكن لعرض واحد فقط. والعرض الأول لأية أوبرا يعنى استمرارية الغناء فى العروض التالية. كما أنه أحيانا ما يكون العرض الأول للأوبرا هو العرض الأخير أيضاً.

عندما كنتُ شاباً صغيراً فى لينينجراد، حضرتُ كثيراً من هذه العروض التى صعدت على المسرح لمرة واحدة فقط. فبعد العرض الأول توقّف شراء تذاكر العرض الثانى على الفور. وكان لا بد والحالة هذه من سحب وانتزاع الأوبرا من الريبرتوار ومن حق المتفرج هو الآخر فى أن يحتمل ماُيقدّم له من موسيقى ثورية (يقصد جديدة طليعية - المترجم) إلى حد معين فهو قد جاء إلى الأوبرا ليستمتع بخشبة المسرح، وليستمتع بالغناء أيضاً، وبكل ما عرفه فى عرض الأوبرا وعن عروضها من تقاليد وأشكال (وليس بغريب هذا النجاح الساحق الذى تنعم به أوبرا الروك حاليا). عُرضت أوبرا (سرقة القمر) على مسرح البولشوى للمؤلف

تاكتاكى سفيلى Taktakisvili فى عام ١٩٧٧م بشباك تذاكر كامل العدد. لأن الأوبرا مبنية على الأغنيات الشعبية الجروزية (نسبة إلى جمهورية جروز Gruz إحدى جمهوريات الاتحاد السوفيتى - المترجم). وطبيعى أنها قد استعملت الصوتيات العصرية الآنية. عادت الجماهير إلى منازلها بعد العرض وهى تُدندن ميلوديان الأوبرا التى بقيت فى آذانها واستقرت بعد انصرافها من دار المسرح. كان لليبرتو الأوبرا تأثير قوى أخّاذ. لم يستمر هذا التأثير حتى ختام الأوبرا. لكن بعض المشاهد كانت كالنبع الذى يفيض بغزارة وعلى الدوام. أنا لا أستطيع أن أقول إن أوبرا على هذه الشاكلة ليست أوبرا عصرية. فالذى يراها ويسمعها لا يمكن إلا أن يؤكد أنها كُتبت فى العصر الحالى.

إن مرض عصرنا هو فى الآتى :

إذا ماوضعتُ أوبرا (حياة البوهيميا) أو أوبرا (الناى الساحر) فى مسرح اسكالا-ميلانو، فإن الجماهير تتصارع لمشاهدة عرض الأوبرا. فإذا ما عرضتُ أوبرا (بيلاس ومليزندا) فإن العرض الأول وعدة عروض قليلة بعده تكون فى حالة لا بأس بها. فإذا ما عرضتُ أوبرا (أوديبوس ملكا) أو أوبرا (الانتظار) لشونبرج فإن الجماهير تقلّ شيئاً فشيئاً.

فى رأيى أن أولوية الغناء يجب أن تعود أدراجها إلى الأوبرا، تماماً مثل أولوية الميلوديا بصفة عامة فى الموسيقى الجادة المعاصرة. إذا ما حدث ذلك، فإن الأوبرا المعاصرة ستكون قادرة على احتلال مكانها الملائم لها فى عصرنا.

لكن الأوبرا كنوع فنى (مرض أطفال) مزمن منذ عصر النهضة سوف يعيش فى الموسيقى الحديثة. من أين لى بهذا الإيمان والثقة فى رأيى ؟ سأضرب مثالا

يُلقى الضوء على ما أقول. فى عام ١٩٧٣م سافرت فرقة البولشوى للعرض على مسرح اسكالا - ميلانو. بدأنا العمل فى أوبرا (روسلان ولودميلا Ruslan and Ludmilla) لجلنكا. كانت هذه هى المرة الأولى التى تُعرض فيها الأوبرا فى إيطاليا. كان النجاح ساحقاً. لم تكن الموسيقى هى الممتازة فقط، بل كان الإخراج على نفس المستوى أيضا. وكُنا نُغنّى فى إجادة ورشاقة. كان أغلب المشتركين فى أدوار الأوبرا من الشباب (Cast) وقد أتاح ذلك فرصة رائعة للمؤلف الموسيقى بروكفيف للعمل بكل تفانٍ وباختصار فقد عشنا عيداً سعيداً مع ميلاد هذه الأوبرا. لكن.. ماذا كان تعليق الصحافة ؟ خرجت الصحافة تقول : "انظروا قَدِم إلينا البولشوى ليُعلّمنا كيف نُمثّل الأوبرا". بعدها عرضنا أوبرا (النبيل بيجور Igor) [١٣٠] ثم أوبرا (أنيجين). كانت الأوبرتان بإخراج قديم سابق نسبيا. لأن أوبرا (روسلان ولودميلا) كانت قد أُعدت قبل ذلك بعام واحد فقط. امتلأت مقاعد الأوبرا ولم تبق تذكرة واحدة فى عرض من العروض، باستثناء عرض أوبرا (سميون كوتكو Semjon Kotko) لبروكفيف (تُعتبر هذه الأوبرا من الأوبرات العصرية التى كُتبت قبل الحرب). ذهبتُ لأشاهد العرض. كانت الصالة نصف خالية. مع أن العرض كان لامعا متألقا. إخراج رائع لبوكروفسكى، وتصميم ذكى لّماح لخشبة المسرح أقامه وصممه ليفنتال Levental. ومع ذلك، فلم يُحقق العرض النجاح المنتظر. وهذا العرض الذى ضم بين جوانبه أعلى درجات الثقافة المسرحية، والديكور، وفن الأداء التمثيلى الأوبرالى، والأغنية الجميلة التى حملها المخرج من وطنه (فى الأوبرا طبعا - المترجم)، اقتلعته الجماهير من الريبرتوار المستضاف.

قال كوربوزييه Corbusier مرة : "إن المعمار الحديث يحتاج إلى صنعة متأنية حريصة". وأظن أن الأوبرا الحديثة فى حاجة إلى هذه الصنعة.

٩ أبريل ١٩٩١م

الهوامش

(١) أنشأت أكاديمية الفنون المسرحية والسينمائية ببودابست - المجر (١٨٦٤م) قسماً خاصاً لإخراج المسرح الموسيقي منذ عدة سنوات.. أي في عام ١٩٧٦م، إضافة إلى قسم الإخراج الدرامي الذي أنشأه بالأكاديمية عام ١٩٢٩م الدكتور هافاشى شاندور Hevesi Sándor (١٨٧٣/٥/٣-١٩٣٩/٩/٨).

(٢) أكاديمية الفنون الموسيقية.

أنشأ أولاه جوستاف Oláh Gusztáv (١٩٠١/٨/٢٠-١٩٥٦/٢/١٩م) قسماً للإخراج الموسيقى فى أكاديمية الفنون الموسيقية بالمجر منذ ثلاثين عاما. وهو أستاذ وموسيقى كبير، حصل على جائزة الدولة (كوشوت - Kossuth) مرتين، وعلى لقب فنان قدير. وقد أنهى دراسته العلمية في أكاديمية الفنون الموسيقية وكلية الفنون التطبيقية. عمل فى أوبرا الدولة بودابست منذ عام ١٩٢١م، وأخرج بعض الدرامات في المسرح القومى المجرى من عام ١٩٢٣م. وأهم أعماله الأوبرالية:

- إكسر إكسيس Xerxes - هاندل
- بتروشكا - استرافنسكي
- كسّارة البندق - تشايكوفسكي
- هارى يانوش - بارتوك بيلا
- ماندارين العجيبة - بارتوك بيلا
- دون كارلوس - فردى

- سيمون بوكانجيرا - فردى

- هروب من السراى - موزارت

(٣) أوبرا لوهنجرين Lohengrin

أوبرا رومانتيكية في ثلاثة فصول. كتب أشعارها وألف موسيقاها الألمانى ريتشارد فاجنر Richard Wagner (٢٢/٥/١٨١٣-١٣/٢/١٨٨٣م). قُدمت الأوبرا لأول مرة في ٢٨ أغسطس ١٨٥٠م على مسرح فايمر Weimer في ألمانيا.

(٤) هافاشي شاندور Hevesi Sándor

من مواليد مدينة نوج كانيجا Nagykanizsa في ٣/٥/١٨٧٣ . والمتوفي في بودابست في ٨/٩/١٩٣٩م. كاتب ومترجم وناقد ومدير مسرحي. بعد دراسته للآداب والقانون عمل بالنقد المسرحى. قاد فرقة مسرح Thália من عام ١٩٠٤م حتى عام ١٩٠٨م. ثم عمل بالإخراج المسرحي على منهج المانينجينية الألمانية. في عام ١٩١٢م عُيّن مخرجاً أول فى دار أوبرا الدولة - بودابست ، وأخرج العديد من أوبرات فردى وموزارت. عمل عام ١٩٢٢م مديرا للمسرح القومي المجرى حتى عام ١٩٣٢م. افتتح عام ١٩٢٤م المسرح الصغير التابع لإدارة المسرح القومى. كتب هافاشى شاندور المئات من الدراسات الدرامية والنقدية. أهم مؤلفاته النظرية فى الفنون المسرحية ما يلى:

- الدراما وخشبة المسرح ١٨٩٢م
- شكسبير الحقيقى وأسئلة أخرى -١٩١٩م

- مسرح - ١٩٣٧م .

- مدرسة فن كتابة الدراما - صدر عام ١٩٦١م

- الحلم الشيكسبيرى - صدر عام ١٩٦٤م

- فن التمثيل .. والعرض.. والإخراج المسرحي -صدر عام ١٩٦٥م.

(٥) أوبرا التروبارور Trubadur

أوبرا فى أربعة فصول. كتب موسيقاها الإيطالى فردى Verdi . أما الأشعار فقد كتبها الإيطالي كامارانو Cammarano. وعندما وافته المنية أثناء كتابة الأوبرا، أكمل باردار L.E.Bardar البقية. وقُدمت الأوبرا بعدها لأول مرة في روما يوم ١٩ يناير من عام ١٨٥٣م.

(٦) ماركوش لاسلو Márkus László من مواليد سنتش Szentes في ١٨٨٢/١١/١٩م والمتوفى في بودابست فى ١٩٤٨/٤/٢٥، مؤلف ومخرج ومدير مسرحى. بدأ حياته ناقدا فنيا. ثم أخرج فى فرقة مسرح تاليا. وتابع إخراج أعمال كبيرة مثل (أوديبوس ملكا، فاوست، هملت) بنجاح كبير. أدار كاباريه أبوللو Apollo فى عام ١٩١٩م وأخرج عروضه الفنية. عمل عام ١٩٢٣م مخرجاً أول لدار الأوبرا الحكومية - بودابست. ثم مديرا لدار الأوبرا من عام ١٩٣٥م حتى عام ١٩٤٤م. تخصص في الإخراج الموسيقي. أهم مؤلفاته النظرية كتاب (آداب وأخلاقيات المسرح) عام ١٩٣٤م.

(٧) نادشدي كالمان Nádasdy Kálmán

من مواليد بودابست في ١٩٠٤/١١/٢٥م والمتوفى في سبعينيات القرن الحالى. مؤلف موسيقى ومخرج مسرحى وأوبرالي. حائز على جائزة الدولة (كوشوت) ثلاث مرات. وفنان قدير. عمل من عام ١٩٢٢م مساعد إخراج فى أوبرا بودابست. ثم درس من عام ١٩٢٥م حتى عام ١٩٢٩م فى أكاديمية الفنون الموسيقية. تتلمذ على يد كوداى زولتان Kodály Zoltán. عُيّن عام ١٩٣٥م مخرجاًبدار الأوبرا الحكومية - بودابست، ثم أصبح مديراً لها في عام ١٩٥٩م. عمل رئيساً لقسم الإخراج المسرحى فى أكاديمية الفنون المسرحية والسينمائية. يعتبر نادشدى كالمان من أهم رُوّاد التمثيل الأوبرالى الواقعى فى قارة أوروبا. وقد درس مترجم هذا الكتاب الإخراج المسرحي على يديه في أكاديمية الفنون المسرحية والسينمائية بقسم الإخراج المسرحي ما بين سنوات (١٩٥٨-١٩٦٢).

أهم إخراجا ته للأوبرا ما يلي:

- دون جوان Don Juan	- موزارت
- زواج الفيجارو	- موزارت
- وليام تلّ	- روسّينى Rossini
- فيديليو Fidelio	- بيتهوفن
- أرابيلا ودافني	- ريتشارد اشتراوس
- هالكا Halka	- مونيوسكو Moniusko
- هونيادى لاسلو	- أَركلْ Erkle
- الصندوق الساحر	- فاركاش Farkas

-قلعة النبيل ذو اللحية الزرقاء	– بارتوك Bartók
-عطيل	– فردى Verdi
-حياة البوهيميا	– بوتشينى Puccini
-توسكا	– بوتشينى
– مانون ليسكو	– بوتشينى
– توراندوت	– بوتشينى

أخراج نادشدى كالمان علي مسارح أوبرا في قارة أوروبا. فأخرج فى مسرح اسكالا Scala ميلانو، وفى فينيسيا، وفى فيرنزا، وفينا .كما أخرج عدة أفلام سينمائية.

(٨) والتر فلزنشتاين Walter Felsenstein من مواليد فينا فى ١٩٠١/٥/٣٠م والمتوفى في سبعينيات القرن الحالي.

ألمانى الجنسية. حائز على جائزة الدولة. بدأ منذ عام ١٩٢٧م فى إخرج عروض درامية وأخرى أوبرالية على مسارح المدن الألمانية والسويسرية الكبيرة (زيوريخ، بازل، كولونيا، برلين). عُيّن عام ١٩٤٧م مديرا لمسرح كوميش أُوبرْ Komische Oper في ألمانيا (الديمقراطية) برلين. أخذَ على عاتقه فى النصف الثانى من القرن العشرين وفي السنوات الأولى منه تأسيس وتطوير المسرح الموسيقى الواقعي والعصرى فى آن واحد عبر نظريته التى تؤكد وجود الدراما والدرامية فى المسرح الموسيقى، لضمان نجاح العرض الموسيقى أو الأوبرالى.

أهم إخراجاته في الأوبرا ما يلي:

- الناى الساحر	- موزارت
- ترافياتا Traviata	- فردى
- عطيل	- فردى
- حكايات هوفمان	- أوفنباخ Offenbach
- الخطيبة المُباعة	- سميتانا Smetana

(٩) أوبرا حياة البوهيميا

أوبرا في أربعة فصول. ظهرت أصولها الدرامية فى عدة مقالات بقلم هنرى مورجيه Henri Murger تحت اسم La Vie de - Boheme فى عامى ١٨٤٧، ١٨٤٨م. ثم طُبعت هذه المقالات وصدرت في كتاب في عام ١٨٥١م. وقد أعد الإيطالى لويجي إلّيتشا Luigi Illica (١٨٤٧-١٩٠٦م) نسخة الليبرتو لبوتشينى الذى اشترك بقلمه في بعض التعديلات، حتى وُلدت مشاهد جديدة من فكره واقتراحاته. ثم بدأ بعدها فى كتاب الموسيقى. وكان ماثلاً فى ذهنه -أثناء كتابة الموسيقى- كل سنوات التلمذة فى ميلانو بكل ما فيها من بؤس وجوع. عُرضت الأوبرا لأول مرة فى ١/٢/١٨٩٦م على مسرح أوبرا تورينو Torino بإيطاليا.

(١٠) بيتر بروك Peter Brook

من مواليد لندن في ٢١/٣/١٩٢٥م. مخرج مسرحى إنجليزى.

تلقى علومه فى جامعة أكسفورد Oxford. وبدأ مهنة الإخراج المسرحي عام ١٩٤٥م فى المسارح الحكومية البريطانية. أخرج فى عدد من عواصم العالم وله تجارب عصرية معروفة. أنشأ مع المخرج الفرنسي جان لوى بارو Jean - Louis Barrault استوديو الشباب المسرحى العالمى، وأصدر عام ١٩٦٨م كتابه المعروف (المكان الخالى Empty Space) أو الفضاء الخالى كما يُسمى أحيانا فى بعض الترجمات.

(١١) أوبرا توراندوت Turandot

دراما شعرية غنائية .Lyricكتب الليبرتو الإيطاليان جوزيبي أدامي Giuseppe Adami، و ريناتو سيموني Rinato Simoni، وكتب بوتشيني موسيقى الأوبرا باذلاً جهداً خارقاً في العمل الدقيق بالخصائص الرقيقة في هذه الأوبرا، بما لم يبذله فى أوبرا أخرى. لكن بوتشينى يموت في عام ١٩٢٤م، ويُكمل صديقه وتلميذه فرانكو ألفانو Franco Alfano ٣٦ صفحة موسيقية، تخرج الأوبرا بعدها إلى الجماهير فى ليلة ٢٥ أبريل ١٩٢٦م على مسرح اسكالا - ميلانو.

(١٢) أوبرا ألبرت هارّينج Albert Herring

أوبرا ضاحكة في ثلاثة فصول كتبها إريك كروزييه Eric Crozier عن إحدى روايات الفرنسى جي دى موباسان Guy de Maupassant (١٨٥٠-١٨٩٣م) مُغيرًا مكان الأحداث فى الرواية الأصلية من نورمانديا Normandia إلى إنجلترا فى نسخة الأوبرا. وجعل الأحداث تجرى فى مدينة لوكسفورد Loxford فى شهر مايو من عام ١٩٠٠م. كتب موسيقى

الأوبرا برتّين Britten وانتهى منها في يناير ١٩٤٧م خصيصا لفرقة الأوبرا الإنجليزية English Opera Group وقُدم العرض الأول لها على مسرح جلندبورن Glyndebourne في ٢٠يونيه ١٩٤٧م. ثم سرعان ما انتشر صيت الأوبرا، فصعدت على عدد من مسارح أوروبا بعد ذلك.

(١٣) سيناتار ميكلوش Szinetár Miklós من مواليد بودابست في ١٩٣٢/٢/٨م. مخرج مسرحى وأوبرالي وتليفزيونى. أنهى دراسته فى أكاديمية الفنون المسرحية بالمجر عام ١٩٥٣م. عمل مخرجا بمسرح الأوبريت ببودابست حتى عام ١٩٦٠، وأخرج عدة أوبرات بالاتحاد السوفيتي فى أوبرا موسكو وأوبرا إسفارد لوفسك Sverdlovsk وأوبرا جنوا Genova بإيطاليا وأوبرا فوبآرتالى Wuppertali بإيطاليا أيضا. عمل منذ عام ١٩٦٢ مخرجا أول بالتليفزيون المجرى. يُدرّس الإخراج المسرحى منذ عام ١٩٥٤ فى أكاديمية الفنون المسرحية والسينمائية. أهم للأوبرا إخراجا ته هى :

- هيلينا الجميلة	- أوفنباخ
- ثلاث ليالى حب	- هوبائى ، فوش ، رانكى Hubay Vass Ranki
- أوبرا الشحات	- برخت ، فايل ، Weill
- كوزى فان توتى	Cosi Fan Tutti - موزارت
- دون كارلوس	- فردى
- حب إلكترونى	- كوزما Kosma
- يوحناً فى المِشعلة	- هونيجرّ Honegger

(١٤) يورى باتروفيتش ليوبيموف Juri Petrovics Ljubinov من مواليد ١٩١٧/٩/٣ م بالاتحاد السوفيتى. فنان قدير . ممثل ومخرج مسرحى: أنهى دراسته الفنية فى استوديو فاختنجوف ، ثم التحق عضواً بمسرح فاختنجوف ممثلاً ومخرجاً مسرحياً. ينتمى فى أسلوب إخراجه إلى كل من برخت ومايرهولد .

(١٥) أوبرا دون جيوفانى Don Giovanni

أوبرا فى فصلين اثنين. كتب أشعارها لورنزو دا بُونتى da Ponte Lorenzo، وكتب الموسيقى موزارت ، والتزم فيها بالفكر المرح الذى سيطر على النص الأدبى حتى احتار المورخون فى تصنيف الأوبرا. هل هى تراجيديا؟أم كوميديا؟ لقد نسج موزارت نسيجاً رائعاً جمع بين عنصرى الدراما. كتب دابونتى الأوبرا نصاً فى عام ١٧٨٧م. ثم تسلمها موزارت من المؤلف فى براغ عقب العرض الأول لأوبرا الفيجارو فى بداية فصل الصيف، وعمل فيها ببراعة وسرعة فائقتين. ظهر العرض الأول للأوبرا فى ٢٩ أكتوبر عام ١٧٨٧م. على المسرح القومى القديم فى براغ. وقد حقق موزارت فى تلك الليلة أعظم انتصارات حياته. أما فى فيينا فقد قوبلت الأوبرا عند عرضها ببرود متعمد من الحاقدين على موزارت فى بلده، لكن سرعان ما استعادت الأوبرا نجاحها فى المسارح الأوروبية .

(١٦) أوبرا بوريس جودونوف Boris Godunov

أوبرا من النوع الشعبى الدرامى فى أربعة فصول. كتبها ووضع موسيقاها مودست بتروفيتش موسورجسكى Modest Petrovics

Musorgskij (١٨٣٩/٥/٢١-١٨٨١/٣/٢٨م) وقد استمد النص الأدبى من النص الذى كتبه ألكسندر سرجيفتش بوشكين Alexander Sergejevics Puskin (١٧٩٩-١٨٣٧م) وكارامزين Karamzin. اختصر موسورجسكى النص الأصلى الذى كان مكتوباً في ٢٤ لوحة، مستهدفا التكثيف الشديد فيما بقى فى العمل الأوبرالى من مشاهد، ومرتكزاً على المضمون الدرامى الأول عند بوشكين. عمل موسورجسكى فى إعداد موسيقى الأوبرا من عام ١٨٦٨م حتى عام ١٨٧٠م للانتهاء كاملاً من البارتيتورا التى لم تصعد بشكلها المعدَّة به أبداً على المسرح. ثم يُجرى المؤلف الموسيقى تعديلات على الأوبرا ما بين عامي ١٨٧١، ١٨٧٢م لإضافة ثلاث لوحات. وُقدم العرض الأول للأوبرا في ٢٤ يناير ١٨٧٤م في أوبرا بيترفار. لم تقبلها الطبقة الأرستقراطية التى قاطعت العرض، والصحافة التى كانت صدًى لآراء البرجوازيين والإقطاعيين، واهتم الشباب بالأوبرا أيّما اهتمام. في عام ١٨٩٦م اشترك المؤلف الموسيقى ريمسكى كورساكوف Rimski-Korsakov فى تعديل الأوبرا مرة ثانية، ثم مرة ثالثة في عام ١٩٠٨م عندما أعاد تنظيم مشاهد الأوبرا وفق تسلسل جديد. قام ببطولة الأوبرا المغنى المشهور شاليابين Saljapin.

(١٧) الأوراتوريو Oratorio

هو أحد المؤلفات الموسيقية غير المقيدة بشكل (فورم Form) أصل الكلمة باللاتينية "أوراتوريوم" Oratorium. والأوراتوريو غناء تُصاحبه

الموسيقى. ويروى قصصاً دينية مأخوذة عن الإنجيل، ويشترك فى أدائه الأصوات الفردية (السولو Solo) والكورس والكورال والأوركسترا، سواء فى الكنائس أم على خشبة المسرح. ولا مجال فيه للحركات أو الإشارات أو اللونيات في الأزياء حتى لا تُفسد جلال العرض وهيبته. (بدأ الأوراتوريو باستعمال كل هذه الحركات واللونيات ثم توقف بعد فساد بعض العروض، وظل على شكله الحالى المتزن، ويُبنى الأوراتوريو موسيقيا على فورم معين كما عند السيمفوني وذلك لارتباطه بسير القصة الدينية.

ولُد الاوراتوريو كنوع فنى على يد فيليبو نيرى Filippo Nery (١٥١٥-١٥٩٥م) أسقف كنيسة روما، لاجتذاب الناس إلى الكنيسة بغية التزود من فضائل الدين المسيحى. وروى الأوراتوريو القساوسة غناءً وتمثيلاً فى غرفة التعبد بالكنيسة. ويُعتبر أوراتوريو (الجسد والروح) الذى كتبه كافاليري عام ١٦٠٠م أول أوراتوريو حقيقي في هذا الفن. ومن الجدير بالذكر أن أول أوراتوريو قد سبق ظهور الأوبرا بعشر سنين.

وأهم أعمال الأوراتوريو هي:

- أوراتوريو الجسد والروح - كافاليرى
- أوراتوريو جفثا Jephtha - كاريسّيمى
- أوراتوريو موسى فى مصر - روسينى
- أوراتوريو يسوع المسيح - شوتز (الأول باللغة الألمانية)
- أوراتوريو عيد الميلاد (الكريسماس) - باخ
- أوراتوريو إسرائيل في مصر - هاندل

- أوراتوريو البعث أو الخَلْق - هايدن
- أوراتوريو إيليجا - مندلسون

(١٨) أوبرا الفالكير Walkur

دراما موسيقية في ثلاثة فصول. وهي واحدة من سلسلة الأوبرات الرباعية Tetralogy التي كانت تُعرض فى احتفالات مهرجان بيرويت فى ألمانيا. انتهى فاجنر من كتابة موسيقى أوبرا الفالكير فى شهر يونيه ١٨٥٤م. وأتم البارتيتورا الكاملة في أبريل من عام ١٨٥٦م. عُرضت الأوبرا على دار أوبرا ميونيخ عام ١٨٧٠م. قُدمت السلسلة الرباعية لأول مرة في ٢١ نوفمبر ١٨٧٤م تنفيذاً لوجهة نظر المؤلف فاجنر لبرنامج مسرح بيرويت، وفى أول افتتاحه في ١٣ أغسطس ١٨٧٦م، وذلك بعرض أوبرا واحدة في كل ليلة، تتبعها في الليلة الثانية الأوبرا التالية.... وهكذا دواليك.

(١٩) أوبرا زواج الحلاق أو زواج الفيجارو

أوبرا فكاهية في أربعة فصول. كتب أشعارها لورنزو دا بونتي Lorenzo da Ponte عن مسرحية بنفس الاسم للكاتب الفرنسي بومارشيه Beaumarchais. وألّف موسيقاها موزارت Mozart. قُدمت الأوبرا لأول مرة على المسرح فى أول مايو١٧٨٦م، عمل موزرات فى إعداد الموسيقى من نوفمبر عام ١٧٨٥م حتى أبريل ١٧٨٦م. الا أن نجاح الأوبرا الحقيقى والتاريخى يعود إلى العرض الذى صعد على المسرح في براغ فى ديسمبر ١٧٨٦م.

(٢٠) مسرح أركل Erkel Theatre

تُشير دائرة المعارف المسرحية الصغيرة Színázikislexikon فى الصفحة رقم ٣١٦ إلى مسرح أركل بتعبير "الأوبرا الشعبية". ومسرح أركل القائم حتى اليوم بالعاصمة المجرية بودابست قد تم بناؤه في عام ١٩١١م، ليكون أكبر مسرح يستوعب أكبر عدد من الجماهير. فتح المسرح أبوابه يوم ٧ ديسمبر ١٩١١م وعُرف آنذاك باسم (مسرح المدينة). قدّم المسرح فى بداية عمله الأوبرات، والأوبريتات، والدرامات المسرحية والحفلات الموسيقية. استُغل المسرح بعد الحرب العالمية الثانية لعرض الأفلام السينمائية . وفى عام ١٩٥٣ سُمّى باسم مسرح أوبرا أركل، وأصبح دار أوبرا ثانية فى العاصمة بودابست بعد الدار الأولى(دار الأوبرا الحكومية) وليتخصص فى عرض الأوبرات فقط .

(٢١) أوبرا فالستاف Falstaff

كوميديا غنائية فى ثلاثه فصول. كتبها شعراً أ. بويتو A . Boito عن كوميديا شيكسبير المعروفه بهذا الاسم. لكن بويتو يضيف إلى الأوبرا بعض مشاهد من دراما هنرى الرابع. كتب الموسيقى الإيطالى فردى. وقد طلبت منه أوبرا نيكولاى Nicolai العمل فى فالستاف لتلحينها فى عام ١٨٤٩م . وأُعجب بالليبرتو الذى كتبه بويتو فى مارس ١٨٩٠م. انتهى فردى من كتابة البارتيتورا فى سبتمبر١٨٩٢م. وبعد الانتهاء من الكتابة الموسيقية للبارتيتورا، صعدت الأوبرا لأول مرة فى ٩ فبراير ١٨٩٣م على مسرح اسكالا-ميلانو.

(٢٢) فسفولد أميليافتش مايرهولد V .E . Meyerhold

من مـواليـد بنزا Penza فى ١٨٧٤/٢/٩م والمتـوفى فى مـوسكو فى ١٩٤٠/٢/٢م. مخرج مسرحى سوفيتى، وصاحب نظرية الآلية الحيوية Bio-Mechanica فى المســرح العــالمى.أحــد تلامــذة الأســتــاذ استـانسـلافسكى. حقق فكرة (التـيـاترالية Teatricality) فى المسـرح السوفيتى. وبدلاً من البحث عن الحقائق الصغيرة فى الحياة اليومية العادية، اتجه إلى البحث عن أهميات السخرية والتهكم فى المواقف الدراميـة. عادى مايرهولد الطبيعية وخلط كثيراً فى المذاهب الفنية والتيارات المسرحية، مثل المسرح الإليزابيثى، ومسرح الشرق الأقصى، والمســرح الأسـبـانى فى عـصـر النهضـة والكومـيـديا دى لارتى. كـان مايرهولد هو أول من أطلق على وظيفة المخرج تعبير (مؤلف العرض المسرحى) فى إعلانات الدعاية المسرحية للمسرحيات. قدّم مسرحه كـثـيـراً من الدعـائيـة السـيـاسـيـة للثورة الاشـتـراكـيـة. عـمـل مع استانسلافسكى فى مسرح دار الأوبرا، ومات فى ظروف تراجيدية غير واضحة .

(٢٣) أوبرا كارمن Carmen

أوبرا كبيرة فى أربعة فصول. كتب أشعارها كل من هنرى ميلهاك Henri Meilhac (١٨٣١-١٨٩٧م) ولودفـيك هيلفى (١٨٣٤-١٩٠٨م) عن أصل رواية للدرامى الفـرنسى بروسـبـيـر مـيـريميـة Prosper Mèrimèe

(١٨٠٣-١٨٧٠م). والقصة الأصلية فى الرواية تحكى حالة سكان إسبانيا فى القرن التاسع عشر الميلادى والتى خَبرها ولاحظها بنفسه شخصياً الكاتب ميريمية عندما كانُ يتم دراسته فى كل من قرطبة Cordova والأندلس Andalusia وقبل أن يفرغ المُعدآن للأوبرا من الكتابة، كان المؤلف الموسيقى للأوبرا جورج بيزيه (١٨٣٨-١٨٧٥م) قد بدأ فى كتابة موسيقى الأجزاء المكتوبة فى صيف عام ١٨٧٢م. وتم تقديم الأوبرا لأول مرة فى ٣ مارس من عام ١٨٧٥م على مسرح أوبرا كوميك فى باريس Opera Comique بنجاح عادى. واعتبرتها الجماهير والنقاد أوبرا حقيقية، لكنها خطوة للعودة الى الوراء. لكن العروض قد استمرت رغم هذه الآراء. وقد كانت أسعد لحظات بيزيه قبل وفاته، هو نبأ قديم الأوبرا على مسرح فيينا. وكان أن صعدت الأوبرا لأول مرة باللغة الألمانية على أوبرا فيينا فى ٢٣ أكتوبر ١٨٧٥م مُحققة نجاحا مُذهلا، وبإضافة باليه إلى الفصل الرابع من الأوبرا. انتشرت الأوبرا بعد ذلك فى المسارح الأوروبية وبنفس النجاح المذهل. ثم عادت مرة أخرى لتصعد على المسارح الباريسية في ٢١ أبريل ١٨٨٣م بعد أن كان بيزيه قد توفى بثمانى سنوات. وأوبرا كارمن واحدة من الأوبرات الخالدة حتى اليوم فى ريبرتوار الأوبرا العالمى.

(٢٤) أوبرا كنز روينا Rajna

دراما موسيقية في أربع لوحات. وقد أنجز فاجنر موسيقاها فى الفترة ما بين خريف عام ١٨٥٣ وصيف عام ١٨٥٤م. وهى المقدمة الأولى في سلسلة الرباعية.

(٢٥) أوبرا الهولندي التائه

أوبرا فى ثلاثة فصول كتب أشعارها المؤلف الموسيقى ريتشارد فاجنر فى باريس عام ١٨٣٩م وقدمها على الفور إلى مدير الأوبرا الكبيرة فى باريس ليون بيليه Leon Pillet الذي كلّف أحد الموسيقيين بكتابة الموسيقى (رغم أن فاجنر كان يعمل بها). تمت البارتيتورا فى أكتوبر ١٨٤١م. وقد تحفظت كل من لايبزج وميونيخ تجاه العمل الأوبرالى. لكن فاجنر بعد انتقاله إلى درسدن يقبل عرض أوبرا درسدن لإنتاج أوبرا الهولندى التائه. في هذه الفترة- وبخاصة في هذه الأوبرا - وُلد المصطلح الموسيقى (أوبرا القائد الأوركسترالي). في الثاني من يناير عام ١٨٤٣م قاد فاجنر الأوركسترا في أول عرض للأوبرا على مسرح أوبرا درسدن.

(٢٦) أوبرا بانك بَانْ Bánk Bán

أوبرا مجرية، مأخوذة عن دراما بنفس الاسم من تأليف الدرامى كاتون يوجـــــاف Katona József (١٧٩١-١٨٣٠م) تقع الأوبرا في ثلاثة فصول.كتب موسيقاها المجرى الموسيقىّ أركِلْ فرانس Erkel Ferenc (١٨١٠/١١/٧-١٨٩٣/٦/١٥م). الأوبرا ذات موضوع تاريخي ثورى، وقد منع الرقيب عرضها فى الماضى.

(٢٧) جياكومو بوتشيني Giacomo Puccini

(١٨٥٨/١٢/٢٢-١٩٢٤/١١/٢٩م) مؤلف موسيقىّ إيطالى كبير. تعلّم على يد الموسيقيين الإيطاليين الكبار بازّيني Bazzini، بونتشيللي Ponchielli فى كونسرفتوار ميلانو بدءً من عام ١٨٨٠م من أشهر

أوبراته: مانون ليسكو، حياة البوهيميا، توسكا، ابنة الغرب، المعطف، توراندوت ، مدام بترفلاي.

(٢٨) أرتورو توسكانيني Arturo Toscanini (١٨٦٧-١٩٥٦م)

قائد أوركسترا إيطالي الجنسية. تعلم الموسيقى في معهد بارما Parma ثم هاجر إلى البرازيل سعياً وراء لقمة العيش، حيث عمل عازفاً بالفرق الموسقية على آلتى الكمان والتشيللو. كان يقود الأوبرات (غيبا) دون متابعة النوتة الموسيقية. طاف بلادا كثيرة فى أوروبا حتى استقر فى الولايات المتحدة الأمريكية. وصل عدد العازفين فى الأوركسترا الذى يقودة إلى ١١٩ عازفاً يُعرف باسم قائد قُواد الأوركسترا السيمفونى.

(٢٩) أوبرا الناي الساحر

أوبرا في فصلين اثنين، كتب أشعارها إيمانويل شيكاندر Emanuel Schikander . وكتب موسيقاها موزارت وحقق بها تاجاً ماسيا لأعماله الموسيقية جميعها، رغم بعض المتناقضات التى تُرى فى الحوار الدرامى.لكن موسيقى موزارت قد عبرت على جسر سحري كل هذه المتناقضات. بدأ موزارت فى كتابة موسيقى الأوبرا فى شهر مارس من عام ١٧٩١م، لكنه قطع استمرارية العمل لانشغاله بأوبرا تيتوس Titus لأوبرا براغ. لمْ يعد إلى فيينا إلا فى سبتمبر من نفس العام وسرعان ما أعد البارتيتورا في ٢٨ سبتمبر. وبعدها بيومين اثنين فقط ارتفعت أستار أوبرا فينا عن الأوبرا في ٣٠/٩/ ١٧٩١م.

بعدها عُرضت الأوبرا مباشرة في براغ بعد فيينا. ثم صعدت على أوبرا برلين وسرعان ما انتقلت إلى خشبات أوبرات العالم.

(٣٠) أوبرا توسكا Tosca

دراما موسيقية فى ثلاثة فصول، استلهاماً من الثورة الفرنسية. علت الأصوات فى إيطاليا بالجمهورية، لكن الرجعيين أسكتوا هذه الأصوات وأودعوا أصحابها السجون. من هذه الحادثة نسج الفرنسي الدرامي فكتوريان ساردو Victorien Sardou (١٨٣١-١٩٠٨م) درامته التي اعتلت خشبات مسارح عديدة في القارة الأوروبية، ببطلها الفنان التشكيلي المصوّر الزيتي كافارا دوسي Cavara Dossi صاحب فكرة الثورة السياسية. شاهد بوتشيني العرض المسرحي عام ١٨٨٩م في ميلانو ببطولة ساره برنار Sarah Bernhard في دور توسكا المغنية، ففكر في كتابة الموسيقى. لكنه عاد فأهمل الفكرة. وحينما سمع برغبة فردي وفرانشيتي Franchetti في العمل على تحويل دراما ساردو إلى شكل الأوبرا، اتصل على الفور بكل من إليشا وجياكوزا لكتابة ليبرتو للأوبرا. وقد حذفا الكثير من المشاهد المسرحية الأصلية ولم يُبقيا إلا على الخطوط الرئيسة في الدراما المسرحية. وكان من جرّاء ذلك المساس بالجانب الطبيعي Naturalistic فى العمل.

شرع بوتشينى فى كتابة الموسيقى في عامي ١٨٩٨، ١٨٩٩م، وظهر العرض الأوبرالى لأول مرة فى روما في ١٤ يناير من عام ١٩٠٠م، أى بعد مائة عام بالتمام على أحداث المسرحية، إذ تدور الأحداث فيها عام ١٨٠٠م. زامل إعداد الأوبرا أحداث غريبة. فأثناء التدريبات تلقى المغنيون والمغنيات خطابات تهديد، ثم جاء تهديد آخر بتفجير قنبلة فى

دار الأوبرا. وفي يوم العرض الأول سُمعت أصوات مشادات وضوضاء فى صالة المسرح. ثم انتهت هذه الأزمات وسار العرض بعد ذلك فى مجراه الطبيعى. غير أن بوتشينى كان متغير المزاج فقد انتظر نجاحاً أكبر، خاصة وأن النقد لم يُشد بالأوبرا على عادته فى أعمال بوتشينى. بعدها عُرضت الأوبرا فى باريس ولندن حتى أصبحت تمثل الأوبرا الدائمة اليوم فى ريبرتوار الأوبرات العالمية الكبيرة.

(٣١) ريتشارد اشتراوس Richard Strauss

(١٨٦٤-١٩٤٩م) مؤلف موسيقىّ نمساوى. وضع كثيراً من ألحان الفالس. ألّف أول سيمفونية وهو فى سن السابعة عشر من عمره. وهو مُكمّل للمدرسة الموسيقية الفاجنرية تأثر بكل من هكتور برليوز Hector Berlios وليستْ فرانس Liszt Ferenc. قاد العديد من الأوركسترات السيمفونية فى فيينا وألمانيا. اتهمه نقاد عصره بأن موسيقاه متنافرة النغمات.

(٣١) أوبرا شرف الفلاح

أوبرا فى فصل واحد. كتب أشعارها جيوفانى تارجيونى توزيتىّ Giovanni Targioni- Tozzetti (١٨٥٩-١٩٣٤م)، جيدو ميناسكى Guido Menasci (١٨٦٤-١٩٢٥م). الأوبرا مأخوذة عن رواية الكاتب الصقلى الإيطالى جيوفانى فارجا Giovanni Varga (١٨٤٠-١٩٢٢م)

ذات الشعبية الخاصة. وضع موسيقى الأوبرا الموسيقىّ الإيطالى بيترو ماسكانى Pietro Mascagni (١٨٦٣/١٢/٧-١٩٤٥/٨/٢م). وقد فازت الأوبرا بالجائزة الأولى فى مسابقة الأوبرا من بين (٧٠) سبعين أوبرا تقدمت للمسابقة. وُقدمّت لأول مرة فى ١٧مايو عام ١٨٩٠م على تياترو كوستانزى Teatro Costanzi .

(٣٢) أوبرا إيدومانا أو Idomeneo

أوبرا فى ثلاثة فصول. كتب أشعارها ج.فارسكو G.Varesco . وكتب موسيقاها موزارت.تدور أحداث الأوبرا فى قصر أحد الباشوات فى منتصف القرن السادس عشر الميلادى. قُدمت الأوبرا لأول مرة فى ميونيخ فى ٢٩ يناير ١٧٨١م، ثم عُرضت فى فيينا فى ١٦ يوليو ١٧٨٤م.ثم يُعيد موزارت تعديل وتنقيح موسيقاها، ولا تصعد الأوبرا بالتعديل الجديد إلا بعد عام ١٨٠٦م على خشبات مسارح روما.

(٣٣) أوبرا بارسيفال Parsifal

أوبرا فى ثلاثة فصول. كتب أشعارها فاجنر عن قصة الشاعر الألمانى فولفرام فون إيشنباخ Wolfram Von Eschenbachبنفس الاسم عام ١٨٧٧م. وقُدمت الأوبرا لأول مرة ضمن برنامج المهرجان الثانى فى بيرويت Bayreuth فى ١٨٨٢/٧/٢٦م. وقد أوصى فاجنر بعدم عرضها إلا ضمن احتفالات بيرويت بعد ذلك.

(٣٥) أوبرا لويزا ميللر Luisa Miller

أوبرا فى ثلاثة فصول. كتب الأشعار الإيطالى سالفاتور كامارانو Salvatore Cammarano (١٨٠١-١٨٥٢م) عن دراما شيللر بعنوان(الحب والدسيسة). وكتب الموسيقى فردى. قُدمت الأوبرا فى العرض الأول بنابولى-إيطاليا فى ديسمبر ١٨٤٩م على مسرح سان كارلو San Carlo. تُمثل الأوبرا حجر الزاوية الدقيق فى تطور الموسيقى فردى إلى البساطة الشعبية والشهرة العالمية.

(٣٦) نظام الكارنيه فى المجر، هو اشتراك المشاهد سنوياً فى أعمال موزارت أو فاجنر أو فردى، وهم المشاهدون النخبة الدائمة وأغلبية الجماهير المشاهدة للأوبرا .

(٣٧) أوبرا ريجوليتو Rigoletto

أوبرا فى ثلاثة فصول. القصة الأصلية للأوبرا هى دراما الفرنسى فكتور هوجو Victor Hugo (١٠٨٢/٢/٢٦-١٨٨٥/٥/٢٢م) المعنونة Le Roi S'Amuse. كتب أشعار الأوبرا فرانسيسكو ماريا بياف Frncesco Maria Piave (١٨١٠-١٨٧٦م) أحد أشهر شعراء إيطاليا. كتب الموسيقى فردى. وكاد الرقيب النمساوى يعترض على تقديم الأوبرا فى النمسا لولا تدخلّ فردى شخصياً بعد تعديلٍ فى مكان أحداث الأوبرا وأسماء بعض شخصياتها. قُدمت لأول مرة فى ١١ مارس ١٨٥١م فى تياترو لافينيس بفينيسيا-إيطاليا Teatro La Fenice.

(٣٨) أوبرا هرنانى Ernani

أوبرا فى أربعة فصول. كتب أشعارها فرانسيسكو ماريا بياف F.M.Piaveوهى مأخوذة عن دراما فكتور هوجو بعنوان (هرنانى). من بين ستين حواراً فى الدراما يُلحن فردى عشرة منها(موسيقيا). تُعرض الأوبرا للمرة الأولى على تياترو لافينيس يوم ٩ مارس ١٨٤٤م وسرعان ما تشتهر الأوبرا فى إيطاليا كلها نتيجة شعبيتها وجمالها الرومانتيكى.

(٣٩) أوبرا هوفانش تشينا Hovans Csina

دراما شعبية موسيقية فى خمسة فصول. كتب أشعارها فلاديمير استاسوف Vladimir Stasov (١٨٢٤-١٩٠٦م) وكتب الموسيقى لها موريست موسورجسكى Modest Moussorgski (١٨٣٩-١٨٨١م) الذى قضى تسع سنوات فى تأليف موسيقى الأوبرا. وبعدها منعت إدارة أوبرا القيصر عرضها. أخيراً ظهرت الأوبرا عام ١٨٨٦م بتمثيل وغناء فرقة من الهواة فى قاعة مونوموف Konomov فى مدينة بيترفار لثمانية عروض فقط. وقد خرج العرض لها أمام الجماهير فى ٧ نوفمبر عام ١٩١١م.

(٤٠) بيتر هول Peter Hall

مخرج إنجليزى معاصر. من مواليد ١٩٣٠/١١/٢٢م. أنهى دراسته الجامعية فى جامعة كمبردج Cambridge. عمل فى عام ١٩٦٠م مديراً لفرقة مسرح شيكسبير الملكية Royal Shakespeare Company واهتم بتطوير وتحديث المسرح الإنجليزى المعاصر .

(٤١) أرنولد شونبرج Arnold Schönberg

مؤلف موسيقى نمساوى (١٨٧٤-١٩٥١م) أقام جسرا بين الفاجنرية المتأخرة وموسيقى القرن العشرين.

(٤٢) أوبرا هروب من السراى

مسرحية غنائية فى ثلاثة فصول. كتب أشعارها جوتليب استيفانى الابن Gottlieb Stephanie (١٧٤١-١٨٠٠م) عن أصل الدرامـــا المعنونة كونستانزا - بلمونت Konstansa-Belmont (أسماء أعلام) التى كتبها الدرامى كـريستـوف فـريدريش بيـرزنر(١٧٤٨-١٨٠٧م) Friedrich Bretzner Christoph مُـثلت الأوبرا على مـسـرح بورج Burgtheater (المسرح القومى النمساوى) بتوجيه من قيصر النمسا فى ١٦ يوليو ١٧٨٢م. وفى العـام التـالى مـبـاشـرة (١٧٨٣م) عُـرضت فى براغ - تشيكوسلوفاكيا، ثم بعدها فى ألمانيا، حتى انتشر عرضها فى قارة أوروبا.

(٤٣) د.هونت فرانس Dr . Hont Ferenc

(١٩٠٧-١٩٧٩م) مخرج ومدير مسرحى وعالم جمال مسرحى. دكتوراه فى الآداب الدرامية، وزميل أستاذنا الراحل زكى طليمات فى بعثته فى فرنسا فى ثلاثينيات القرن العشرين درس الاثنان على يد المخرج الفـرنسى فـيـرمين جـيـمـيـيـه Firmin Gémier (٢١/٢/١٨٦٩-٢٦/١١/١٩٣٣م) ترك ثروة هائلة من الدراسات النظرية فى المسرح أهمّها:

-تاريخ المسرح المجرى	- ١٩٦٢م (تاريخ صدور الكتاب)
-المسرحية	- ١٩٣٢م
-تطور الخيال التمثيلى	- ١٩٣٦م
-عمل المخرج	- صدر عام ١٩٥٢م
-الحقيقة على خشبة المسرح	- صدر عام ١٩٦٠م

(٤٤) مايور توماش Major Tamas

(١٩١٠-١٩٨٦م) ممثل ومخرج ومدير مسرحى مجرى. حائز على جائزة الدولة (كوشوت) مرتين، وعلى لقب فنان قدير. عُيّن عام ١٩٤٥م مديراً للمسرح القومى-بودابست. أخرج أغلب أعمال شيكسبير على مسارح العاصمة والمسارح الإقليمية فى المحافظات. مثل أغلب بطولات شيكسبير التراجيدية والكوميدية، وبطولة درامات موليير وتشيكوف وجوركى وبرخت وجون أوزبورن. درس مترجم هذا الكتاب على يديه الإخراج المسرحى عمليا.

(٤٥) جورجو ستريلر Giorgo Strehler

من مواليد ١٤/٨/١٩٢١م. مخرج مسرحى ومدير مسرحى إيطالى. التحق بفرق هواة مسرحية عديدة. عُيّن عام ١٩٤٧م مخرجاً بالمسرح الصغير فى ميلانو Piccolo Teatro. وفى عام ١٩٥٥م يدير المسرح بالاشتراك مع ب. جراسّى P.Grassi يُخرج مسرحية جوركى (الحضيض) كأول محاولاته الناجحة فى المسرح الدرامى. ثم يخرج

درامات لكل من جولدونى Goldoni، شيكسبير Shakespeare، لوركا Lorca، برخت Brecht. ينتهج منهج المزج بين الواقعية والشاعرية فى الإخراج، ويختار درامات تحمل القضايا والمشكلات الاجتماعية.

(٤٦) جاك أوفنباخ Ja Que Offenbach

(١٨١٩-١٨٨٠م) مؤلف موسيقى ألمانى توفى فى فرنسا واحد من أعظم مؤلف الأوبرا الحقيقية.

(٤٧) سَرْجَىْ بروكفيف Sergei Prokofiev

(١٨٩١-١٩٥٣م) مؤلف موسيقى سوفيتى. بدأ حياته بالعزف على آلة البيانو وحقق فى عزفها امتيازاً ليس له شبيه. ألّف سبع أوبرات وخمس سيمفونيات وكونشرتات لآلة البيانو والكمان والتشيللو. وله قصائد سيمفونية ومؤلفات لموسيقى الصالون.

(٤٨) كلوديو مونتفردى Claudio Monteverdi

(١٥٦٧/٥/١٥-١٦٤٣/١١/٢٩م) . مؤلف موسيقى إيطالى من أوائل المساهمين فى تاريخ فن الأوبرا. أدخل تحسينات على الفن الموسيقى وطوّر من دور الأوركسترا. درس مونتفردى الموسيقى على يد ماركو أنطونيو Marco ANTONIO أحد رجال الكنيسة. فى عام ١٥٩٠م يعمل عازفا على آلة الكمان ومغنياً فى بلاط أمير مانْتُوا. ثم يقود الأوركسترا لأول مرة فى عام ١٦٠١م. جاهد لإبراز المضمون الشعرى الدرامى فى الأوبرا بإعلان أسلوبه الذى أُطلق عليه Seconda Pratica

ليكون فى خدمة الموسيقى وتابعاً لها بعد الموسيقى، التى كانت تُمثل المقام الأول Prima Pratica.

(٤٩) أوبرا فيديليو Fidelio

أوبرا من فصلين اثنين. التأليف الشعرى للدراما جان نيكولاس بويلى Jean Nicolas Bouilly (١٧٦٣-١٨٤٢م). ألف بيتهوفن موسيقى الأوبرا. تقرر عرض الأوبرا للمرة الأولى فى ٢٠ نوفمبر ١٨٠٥م لكن العرض لم يخرج إلى حيّز الوجود لاحتلال ضباط الجيش الفرنسى لصالة أوبرا فيينا. ثم تحدد العرض للمره الثانية فى ٢٩مارس ١٨٠٦م. إلا أن العرض قد توقف بعد الليلة الثانية، عندما سحب بيتهوفن البارتيتورا الخاصة بالأوبرا للعمل فيها بالتنقيح والتعديل الموسيقى. ثم تم أخيراً عرض الأوبرا فى صورتها النهائية فى ٢٣ مايو ١٨١٤م بنجاح كبير جماهيرى. وأوبرا فيديليو هى الأوبرا الوحيدة اليتيمة التى كتبها العبقرى بيتهوفن.

(٥٠) أنتونيو فيفالدى Antonio Vivaldi

(١٦٧٥-١٧٤٣م) مؤلف موسيقى إيطالى عاش ما بين القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين. ألف عدة أوبرات، وسوناتات وكونشرتات. وقدّم مُبكراً محاولات جيدة فى موسيقى البروجرام Programme Music وسط موجة تطوير الفن الموسيقى مع زملائه الإيطاليين توريللى Torelli، كوريللى Corelli، ألبينونى Albinoni ومارتسيللو Marcello.

(٥١) أوبرا دون كارلوس Don Carlos

أوبرا فى أربعة فصول. كتبها شعراً ج ميرى J.Mery، س.دى لوكل C.du. Locle . كتب موسيقى الأوبرا فردى كأول طريق فى اتجاه الأوبرات الفرنسية الكبيرة. تدور أحداث الأوبرا فى إسبانيا حوالى عام ١٥٦٠م ويستغرق عرضها الساعتين وثلاثة أرباع الساعة. جرى العرض الأول بالفرنسية فى ١١/٣/١٨٦٧م على مسرح أوبرا باريس Théâtre de Lòpera ثم قُدمت بعد ذلك فى ميلانو فى ١٠ يناير ١٨٨٤م بإيطاليا على مسرح اسكالا.

(٥٢) أوبرا عايدة Aída

أوبرا ذات أربعة فصول. كتب أشعارها أنتونيو جيسلانزونى Antonio Ghislanzoni (١٨٢٤-١٨٩٣م). ألّف فردى موسيقى الأوبرا بتكليف من الخديوى اسماعيل حاكم مصر لعزفها بمناسبة افتتاح قناة السويس المصرية ودار الأوبرا المصرية. بدأ فردى فى كتابة الموسيقى عام ١٨٧٠م وكان من المقرر عرض الأوبرا فى يناير ١٨٧١م. لكن ظروف الحرب الألمانية الفرنسية آنذاك عطلّت الافتتاح. وقد انتهز فردى هذا التأخير فعدّل من البارتيتورا .وقد تم تقديم الأوبرا لأول مرة فى القاهرة على مسرح دار الأوبرا الملكية فى ٢٤ ديسمبر ١٨٧١م. ثم قُدمت أوبرا (عايدة) للمرة الثانية على مسرح اسكالا فى ميلانو فى ٨ فبراير ١٨٧٢م. وتعرضت الأوبرا عند عرضها بإيطاليا إلى ملاحظات نقدية واسعة.

(٥٣) اللمبارديون Lombards هم شعب تيوتونىّ غزا إيطاليا عام ٥٦٨ ب.م .

(٥٤) أوبرا فرتر Werther

أوبرا فى أربعة فصول مأخوذة عن رواية(آلام فرتر) لجوته، أعدها للأوبرا إدوارد بلو Edouard Blau وبول ميلّيت Paul Millet وجورج هارتمان Georges Hartmann. وتحكى الرواية الحياة الشخصية والسيرة الذاتية لجوته، فى كشف عن موجة العاصفة والّدفع للحرية Sturm und Drang (العاصفة والطموح). ألّف جوليه ماسّينيه Gules Massenet ألحان الأوبرا بعد دراسة واعية لأصل القصة (آلام فرتر). وقُدمت الأوبرا على مسرح أوبرا فيينا لأول مرة فى ١٦ فبراير ١٨٩٢م. ثم قُدمت بعد ذلك فى بلد المؤلف الموسيقى فى العاصمة الألمانية فى ١٦ يناير ١٨٩٣م. وهى حاليا من الأوبرات النادرة التمثيل على المسرح، إلا فى المناسبات الخاصة.

(٥٥) أوبرا مانون Manon

أوبرا فى أربعة فصول. كتب أشعارها هنرى ميلهاك (١٨٣١-١٨٩٧م) وفيليب جيل Philippe Gille (١٨٣٤-١٩٠١م) عن قصة أنطوان فرانسوا بريفوست Antoine - Francoise Prevost والمعنونة Memoires d`un Homme de Qualite التى تُمجّد حكاية البطل المغناج الجميل فى قالب الروكوكو وهو البطل مانون الذى يعكس الصورة الأخلاقية للأناقة الفرنسية. قُدمت الأوبرا للمرة الأولى على مسرح أوبرا كوميلة فى باريس فى ١٩ يناير ١٨٨٤م، ولا تزال تأخذ حقها بين

عروض الأوبرا حتى اليوم، إلى جانب أوبرات خالدة أخرى مثل فاوست وكارمن على مسرح أوبرا باريس.

(٥٦) جوليه ماسّينيه Gules Massenet
(١٢/٥/١٨٤٢-١٣/٨/١٩١٢م) مؤلف موسيقىّ فرنسى. تعلم فى صغره على يد والدته العزف على آلة البيانو. ثم تابع الدراسة الموسيقية فى كونسرفتوار باريس على يد الأستاذ أمبورواز توماس Ambroise Thomas. حصل ماسينيه على جائزة روما- إيطاليا عام ١٨٦٣م ودرّس فى كونسرفتوار باريس بدءً من عام ١٨٧٨م. وتُعتبر أوبرا (مانون) من أعظم مؤلفاته الموسيقية. بعدها كتب موسيقى أوبرا (فرتر). وهو يستمد أسلوبه من رافديْن ؛ الأول: من الأوبرا الغنائية Opera Lyrique ويتأثر بكل من جونو Gounod وتوماس Thomas والثانى: من الأوبرا الكبيرة Grand Opera عند ميربير Meyerbeer.

(٥٧) أوبرا موسى
دراما مؤسيقية فى ثلاثة فصول. كتب أشعارها المؤلف الموسيقى دوركو جولت Durkó Zsolt (من مواليد سَجَدْ بالمجر فى ١٠ أبريل ١٩٣٤م). أصل الأوبرا هى الدراما المعروفة بنفس الاسم للدرامى المجرى موداتش إمرا Madách Imre (٢١/١/١٨٢٣-٥/١٠/١٨٦٤م). استند الليبرتو على قصة الإنجيل. بدأ المؤلف الموسيقى فى الكتابة الموسيقية للأوبرا عام ١٩٧٣م وأنهى كتابة الليبرتو فى عام ١٩٧٥م، وانتهى من تصنيف الأوبرا عام ١٩٧٧م. وقُدمّ العرض الأول على مسرح دار أوبرا بودابست فى ١٥ مايو من عام ١٩٧٧م.

(٥٨) راكوشى، أحد الساسة الذين سيطروا سياسياً على حياة المجر فى فترة حكم ستالين فى الاتحاد السوفيتى، وهى حياة اتسمت بالقهر والعُنف.

(٥٩) أوبرا عُرس الدم.

أوبرا فى ثلاثة فصول، أعدَها للأوبرا المؤلف الموسيقى سوكولاى شاندور Szokolay Sándor (من مواليد ٣١مارس١٩٣١) عن الأصل الدرامى بنفس الاسم للكاتب الأسبانى فيديريكو جارسيا لوركا Federico Garcia Lorca (١٨٩٨/٦/٥-١٩٣٦/٨/١٩م). مادام ما كان يهوى المؤلف الموسيقى فى شبابه تحويل دراما شيكسبير (هملت إلي الشكل الأوبرالي. وفي ١٩٦١م بدأ فى تحقيق الأمنية القديمة.. لكن على دراما لوركا (عُرس الدم). جمع دراسات فنية عن أسبانيا بدءً من لوب دي فيجا Lope de Vega (١٥٦٢/١١/٢٥-٢٧/٨//١٦٣٥م) حتى عصر لوركا فى الثلث الأول من القرن العشرين. وفى الجانب الموسيقى درس تأثيرات كل من التأثيرى الموسيقى رافيل Ravel ودي فَالاّ de Falla. أعد موسيقى الأوبرا بعد ذلك فى الفترة ما بين عامي ١٩٦٢، ١٩٦٤م. وشاهد عدة مرات الدراما الأصلية بتمثيل مسرح ألفييه كولومبييه فى باريس Vieux Xolombier، وقُدمت الأوبرا بعد هذه الرحلة العلمية الفنية الطويله يوم ١٣ أكتوبر من عام ١٩٦٤م على مسرح دار أوبرا بودابست. بعدها عُرضت في مسرح أوبرا فوبرتاللي Wuppertalliفي ديسمبر عام ١٩٦٥م. وسرعان ما صعدت على خشبات مسارح زغرب Zagrab وبرلين وبراغ وتولوز Toulouse فى فرنسا.

(٦٠) عرض سيكاى فونو Székely Fonó

مسرحية غنائية فى فصل واحد. وهى إحدى نماذج الخروج على قواعد الليبرتو الأوبرالى التقليدى، فى تركيز على الأغنيات الشعبية والأغانى البسيطة الراقصة العاطفية. قُدمت المسرحية الغنائية لأول مرة على مسرح أوبرا بودابست في ٢٤ أبريل عام ١٩٣٢م. وبعدها انتقل العرض إلى مسارح أوروبية متخصصة فى عروض مسرح الأغنية.

(٦١) كوداي زولتان Kodály Zoltán

(١٨٨٢/١٢/١٦-١٩٦٧/٣/٦م) مؤلف موسيقى مجرى عالمى. درس الموسيقى الكلاسيكية منذ الصغر، وقدّم أول افتتاحية موسيقية وهو فى سن الخامسة عشرة من عمره. برع فى العزف على آلة الكمان. ثم درس البارتيتورا. رحل إلى العاصمة بودابست وهو في الثامنة عشرة من عمره ودرس فى أكاديمية الفنون الموسيقية علي يد الأستاذ كوسلر Koessler وفى تركيز على التأثيرية الفرنسية فى الموسيقى عند كلود ديبوسي Claude Debussy (١٨٦٢-١٩١٨م). يبدأ كوداى من عام ١٩٠٥م في جمع الأغّنيات الشعبية المجرية وتشتد قُوى أبحاثه في العالم التالي ١٩٠٦م بالاشتراك مع زميله الموسيقى بارتوك بيلا Bartók Béla (١٨٨١-١٩٤٥م)

(٦٢) أوبرا مكبث Macbeth

أوبرا في أربعة فصول. كتب أشعارها فرانسيسكو ماريا بياف (١٨١٠-١٨٧٦م)، واشترك فى تصميم المشاهد المكتوبة وتسلسلها المؤلف

الموسيقى للأوبرا فردى. ومع أن الشاعر لم يكن من بين كبار كُتاب الأوبرا، الا أن فردى كان يثق به كثيراً. كلفت أوبرا فيرنزا فردى بتلحين الأوبرا فى صيف عام ١٨٤٦، بينما كان يعمل فردى فى أوبرتين أُخرتين. وقد انتهى فردى من كتابة البارتيتورا للأوبرا في عام ١٨٤٧م. وقُدمت الأوبرا علي مسرح ديلاّ برجولا Teatro Della Pergola بفيرنزا فى ١٨٤٧/٣/١٤ م . إلا أن فردى يعيد صياغة بعض الأجزاء الموسيقية فى الأوبرا، ويحقق نجاحاً منقطع النظير بعد ذلك في ٤/٢١ / ١٨٦٥م بعد إضافة الباليه إليها على مسرح ليريك Théâtre Lyrique. وفى الأوبرات الأوروبية تم عرض الأوبرا فى حذف لمشاهد الباليه.

(٦٣) ميساروش اجى Mészáros Ági

ممثلة مجرية شهيرة. من مواليد ١٩١٨/٨/٢م عملت بمسارح كثيرة قبل التحاقها عضواً بالمسرح القومى المجرى. اشتركت ببطولة مسرحيات عديدة منها (بيرجنت- إبسن، ترويض النمرة، وحلم منتصف ليلة صيف- شيكسبير، الحب والدسيسة- شيللر، نورا- إبسن).

(٦٤) كالاّتي فرانس Kállai Ferenc

من مواليد ١٩٢٥/١٠/٤م ممثل مسرحى قدير. حاصل على جائزة الدولة وفنان قدير. أنهى دراستة فى أكاديمية الفنون المسرحية فى عام١٩٤٥م. وعمل بمسرح المدينة فى العاصمة بودابست. يصبح عضواً بالمسرح القومى المجرى فى عام ١٩٤٨م. اشترك فى مسرحيات عديدة لشيكسبير وبرنارد شو G. Bernard Shaw، واستروفسكي، وميللر، وموليير وفيريش مارتى ميهاى. درّس في أكاديمية الفنون المسرحية.

(٦٥) سيرن أبي كيركيجور Sören Aabye Kierkeggaard (١٨١٣/٥/٥-١٨٥٥/١٢/١م) ويُنطق بالدانمركية كيركيجور. فيلسوف دانمركي، والرائد الأول لمذهب الوجودية. إلى جانب دراسته للاّهوت كانت له اهتمامات كبيرة بالمسرح. وقد أدى ولعه به إلى حضور كل العروض المسرحية فى المسرح الملكى بكوبنهاجن، وكثيراً ما كان يحلم بأنه يعمل ممثلاً في المسرح ترك كيركيجور ثروة فكرية وفلسفية حملتها مؤلفاته التالية:

أ-إما.. أو كتبه عام ١٨٤٣م تحت اسم مستعار هو فيكتور إيريميتا Victor Ermita.

ب- الخوف والقشعريرة ١٨٤٣م

ج- التكرار ١٨٤٣م

د- فكرة القلق ١٨٤٤م

هـ- شذرات فلسفية ١٨٤٤م

و- مراحل على طريق الحياة ١٨٤٤م

ز- حاشية غير علمية على الشذرات الفلسفية. وهو الكتاب الذى ضَمَنّه فكره وفلسفته بحق، والذى كتبه عام ١٨٤٦م.تتبلور فلسفة كيركيجور فى استخلاص ثلاثة نماذج للوجود الإنسانى عرضها باسم مدارج على طريق الحياة، هى :المُدرج الحسى، المدرّج الأخلاقى، المدّرج الدينى. بحث فى رسالة الدكتوراة فى فكرة (التهكمّ).وكان سقراط نموذجه فى

التهكم، معتبراً التهكم أصدق نظرة إلى المتناقضات واستحالات وأباطيل الوجود.

(٦٦) جوزيف هايدن Joseph Haydn

(١٧٣٢-١٨٠٩م) مؤلف موسيقى نمساوى، يُلقّب بـ(أب السيمفونية). ألّف عديداً من الأوبرا كوميك، وكتب فى بريطانيا(١٢) سيمفونية سُميت باسم (سيمفونيات سولومون) نال عليها درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة إكسفورد ببريطانيا. كتب أيضا النشيد الوطنى الإمبراطورى النمساوى الذى ظل نشيداً لدولة النمسا حتى نهاية الحرب العالمية الأولى .

(٦٧) أوبرا فويتسك Wozzeck

أوبرا فى ثلاثة فصول وخمس عشرة لوحة، مأخوذة عن دراما الألمانى جورج بنجز George Buchner (١٨١٣-١٨٣٧م) أحد أهم الدراميين الذين أثّروا فى الأدب الدرامى الألمانى فى القرن التاسع عشر الميلادى (٢٤سنة). رغم قصر حياته التى عاشها. كان المؤلف الموسيقى ألبان برج Alban Berg قد شاهد تمثيل الدراما على المسرح عام ١٩١٤م، وبدأ فى كتابة الموسيقى مُحوّلا الأوبرا إلى خمس عشرة لوحة(١٥) اختارها من بين ستة وعشرين لوحة (٢٦) فى الدراما الأصلية عند بخنر. أتم كتابة الموسيقى فى ١٩١٧م بينما انتهى من كتابة البارتيتورا فى أبريل عام ١٩٢١م. وبعد تدريبات عددها ١٣٧ جلسة تدريب قُدمت الأوبرا لأول مرة يوم ١٤ ديسمبر ١٩٢٥ م على مسرح أوبرا الدولة فى برلين Staatsoper بقيادة أريش كليبر Erich Kleiber، وقد قسمت

الأوبرا الرأى العام إلى قسمين ما بين معارضين متشددين ومؤيدين محافظين.

(٦٨) جيوتشينو أنطونيو روسينى Gioacchino Antonio Rossini

(١٧٩٢-١٨٦٨م) مؤلف موسيقي وأوبرالى إيطالى. تمتاز أوبراته بالافتتاحيات الجميلة التي كان يفاجئ بها جماهير الأوبرا منذ لحظات العرض الأوبرالى الأولى. أهم مؤلفاته للأوبرا: التركى فى إيطاليا، حلاق اشبيلية، وليام تِلّ.

(٦٩) جورج فريدريش هاندل George Friedrich Händel

(١٦٨٥-١٧٥٩م) مؤلف موسيقى ألمانى، أحياناً مايُكتب اسمه بالعربية (هيندل). بدأ تعلّم الموسيقى فى الصغر، وعزف وهو فى سن السابعة على آلتى البيانو والأورغن بمهارة لفتت إليه الأنظار. أنهى الدراسة الجامعية التى كان لها أثر على ثقافته وموسيقاه. بعدها عمل عازفاً للكمان فى أوبرا هامبورج ألّف أربع أوبرات وهو فى سن العشرين من عمره. زار إنجلترا وإيطاليا. وفي إنجلترا كتب أوبرا واحدة هي رينالدو Renaldo، كما كتب (٢٥) خمس وعشرين مقطوعة موسيقية سُميت بـ (متتابعات موسيقى الماء) بمناسبة المهرجانات البحرية الملكية البريطانية. وفي ايطاليا كتب عدداً من الأوبرات، وأوراتوريو واحد، وسيريناد Serenad واحد. وهاندل واحد من أسرع المؤلفين الموسيقيين في عصره. كان يختار الآريا بعناية شديدة فى موسيقاه. وظهرت فى

أعـمـالـه تأثيـرات المذهب العـقلى. كـمـا أن أوبراته ترتكز على المذهب السيكولوجي. وتُسخّر الآلات الموسيقية عنده لتصوير المشهد الدرامي فى الأوبرا، بينمـا يظل الصوت حـامـلاً تعبيـر النبـرة العـاطفيـة. تكشف الشخصيات فى أوبراته عن أسرارها فى صورة طبيعية غير مُتكلَّفة. وتصـوير العـواطف عنده ناضج فى كل عـاطفـة على انفـراد، وبحسـاب للتحليل النفسي. يتـألق سـحـر العظمـة فى مـوسـيقـاه فى دراميـاته الكورالية، أما أنغامه فتمثل السحر والجمال الأخّاذ. ألّف (٤٢) أوبرا.

(٧٠) فرانز شوبيرت Franz Schubert

(١٧٩٧-١٩٢٨م) مؤلف موسيقى نمساوى. تعلم الموسيقى منذ الصغر. عـمل بكورس المُصلّى الملكى. ألّف مـئـات الأغنيـات التى تزيد على الستمائة أغنية. لم يدرس الموسيقى دراسة علمية، لذلك فشلت أولى سيمفونياته التى كتبها وهو فى سن السادسة عشرة من العمر.

(٧١) أوبرا ليستراتا Lysistraté

أوبرا ضـاحكة فى فـصل واحـد. كـتب أشـعـارهـا دافـاتشـري تيـبـور Devecseri Tibor عن دراما أرسطوفـانيس المعنونة بنفس الاسم. كتب مـوسـيقى الأوبرا باتروفيتش أميل بتكليف من المسرح القومي بمدينة ميشكولس Miskolc - المجر في نهاية عام ١٩٥٨م. قُدمت الأوبرا لأول مرة على المسرح في عالم ١٩٦٢م، ثم أعـاد المؤلف الموسيقى الصيغة النهائية للأوبرا مُضيفاً بعض التنقيحات. وقُدمت مرة ثانية فى ثوبها الموسيقى الجديد فى دار أوبرا بودابست في ٣ نوفمبر ١٩٧١م.

(٧٢) هوبائي ميكلوش Hubay Miklós

مؤلف درامي مجري معاصر، من مواليد ١٩١٨م وواحد من أشهر الأدباء المنتمين إلى أدب ما بين الحربين العالميتين. كتب درامته الأولى وهو فى سن الحادية والعشرين بعنوان (سرقة أوروبا). له رصيد كبير من المؤلفات والدراسات المجرية المعاصرة، وكلها صعدت تمثيلاً على خشبة المسرح المجرى والأوروبى. زار مصر ضمن وفد ثقافى مجرى في عام ١٩٦٦م وشاهد عدة عروض مسرحية فى مصر (الإنسان الطيب من ستشوان - برخت - سعد أردش)، (الضفادع - أرسطوفانيس - كمال عيد).

(٧٣) أوبرا الجريمة والعقاب.

أوبرا فى ثلاثة فصول. مأخوذة عن قصة فيودور ميهايلوفتش دستويفسكي الشهيرة بنفس الاسم. كتب موسيقى الأوبرا المؤلف الموسيقي بتروفيتش أميل فى سنة واحدة، وقُدمت على مسرح أوبرا بودابست في ٢٦ أكتوبر ١٩٦٩م.

(٧٤) ايجور استرافنسكي Igor Stravinsky

(١٨٨٢-١٩٧١) من أصل روسى، واحد من كبار مؤلفى الموسيقى والأوبرا والباليه والسيمفونية فى القرن العشرين. لموسيقاه لون خاص من التراكيب اللحنية المميزة .

(٧٥) بارتوك بيلا Bartók Béla

(١٨٨١-١٩٤٥م) مؤلف موسيقى مجرى. تعلّم الدرس الأول على آلة البيانو على يد أمه وهو في السادسة عشرة من عمره. ألّف بعض

المقطوعات الموسيقية الصغيرة في التاسعة. ثم بدأ رحلة التأليف الموسيقي عام ١٨٩١م بعد التحاقة بأكاديمية الفنون الموسيقية ببودابست. تعلّم على يد الأستاذين تومان اشتفان Thomán István (بيانو)، كوسلر يانوش Koessler János (التأليف الموسيقي). من أهم مؤلفاته:

-سيمفونية كوشوت Kossuth	-١٩٠٣ م
-أوبرا قلعة النبيل ذى اللحية الزرقاء	- أوبرا
عرض الأمير الخشبى	- تمثيليه راقصة

(٧٦) جان بابتست لوللي Jean Baptiste Lully

(١٦٣٢-١٦٨٧م) أكبر مؤلفى موسيقى الباليه فى فرنسا فرنسى الجنسية، ابتكر قواعد موسيقية للافتتاحيات تختلف عن قواعد الافتتاحيات الإيطالية. وهو كاتب أول أوبرا باللغة الفرنسية (أعياد الحب) نقلاً عن الإيطالية. أهم اختلافات الافتتاحيات عنده عن الافتتاحيات الإيطالية أنه كتبها بعكس ترتيب سرعاتها وبطئها.

(٧٧) كارل هاينز استوك هاوزن Karl Heinz Stock Hausen

مؤلف موسيقى ألمانى. حقق فى خمسينيات القرن العشرين تغييراً جذرياً فى الموسيقى المعاصرة، أُطلق على هذا التغيير (سريالية الموسيقى). فقد اعتبر استوك هاوزن التقنية في فن الموسيقى عنصراً حاملاً للأشكال الموسيقية الجديدة، وهو لذلك ينشر التصور والفكر الموسيقي السيريالى فى كل أبعاد وزوايا الموسيقى.

(٧٨) أوبرا الصياد الساحر.

أوبرا رومانتيكية في ثلاثة فصول. كتبها شعراً يوهان فريدريش كيند Johan Friedrich Kind (١٧٦٨-١٨٤٣م) عن رواية للكاتبين ج.أ. أبلْ J.A.APEL (١٧٧١-١٨١٦م)، ف. لون F.Laun (١٧٧٠-١٨٤٩م). ألّف موسيقى الأوبرا كارل ماريا فيبر Karl Maria Weber (١٧٨٦/١١/١٨-١٨٢٦/٦/٥م) والذى قضى ثلاث سنوات في إعداد بارتيتورا الأوبرا. بعدها قُدمت الأوبرا للمرة الأولى تمثيلاً فى برلين بتاريخ ١٩٢١/٦/١٨م.

(٧٩) جيتانو دونيزيتي Getano Donizetti

(١٧٩٧-١٨٤٨م) مؤلف موسيقى إيطالى. تعلّم الموسيقى على يد الأساتذة سيمون ماير Simon Mayr، ماتيّ Mattei، بيلوتّي Pilotti. قدّم أول أعماله إلى أوبرا فينيسيا Enrico di Bologna التي أصابت نجاحاً باهراً. ثم يُعرض عمله الغنائى الثانى Zoraide di Granata الذى يأسر لب المتخصصين قبل الجماهير، ويُعفى على إثره من الجندية الإجبارية الإيطالية، ليُترك حُراً مع الإبداع الموسيقى. وعندما يصل إلى سن السادسة والثلاثين يصبح علماً من أعلام الموسيقى الأوروبية. يُدرّس بدءً من عام ١٨٣٥م فى المدرسة العليا للموسيقى، ويتقلد عدة أوسمة ومكافآت عالية. ثم.. يصطدم بالرقابة الفنية فيهاجر طوعاً إلى خارج إيطاليا.. إلى النمسا وفرنسا. ثم يمرض وهو فى سن الثامنة والأربعين من العمر ويتوق للعودة إلى مسقط رأسه (برجامو Bergamo)

وبعد عدة سنوات قليلة تنتهى حياته الرائعة بعد أن يكون قد أنهى كتابة (٦٧) سبع وستين أوبرا (موسيقيا) تمتعت كلها بالجاذبية، من أشهرها أوبرات لا جرعة الحب، الجرس، البنت رقم ١٠٠٠، ودون باسكوال، لا "مار مورى لوتشيا Lammermoori Lucia.

(٨٠) أوبرا هونيودي لاسلو Hunyadi Lászlá

أوبرا مجرية فى ثلاثة فصول. كتب أشعارها المجرى أجرستّى بينى Egressy Béni واحد من المسرحيين الذين عملوا بالغناء والتمثيل وتأليف الموسيقى والترجمة. كما كتب عديدً من الليبرتو. تتميز أعماله الأدبية بتواجد الصراع الدرامى وموسيقية الكلمة. ألّف أركِل فرانس موسيقى الأوبرا التى قُدمت للمرة الأولى فى بودابست فى ١٨٤٤/١/٢٧م. ثم قام أركل بعد ذلك بتعديلات فى البارتيتورا وعرض الأوبرا فى الإطار الجديد فى ١٨٤٥م. وفى العصر الحديث قام نادشدى كالمان ببعض التعديلات الدراما تورجية، وأُولاه جوستاف بتغييرات فى المناظر والديكور. ثم ولدت الأوبرا من جديد فى ١٥مارس ١٩٣٥م على مسرح دار أوبرا بودابست.

(٨١) أوبرا نابوكوّ Nabucco

أوبرا فى أربعة فصول. كتب الليبرتو تاميستوكل سوليرا Temistocle Solera (١٨١٥-١٨٧٨م) وهو من أكثر كُتاب الليبرتو لأعمال فردى. لحن فردى الأوبرا، وهى تنتمى إلى أظلم فترات أعماله الموسيقية التي لحقت به من جرآر تراجيديات أُسرية وفشل فنى كاد يودى به إلى التفكير فى

اعتزال الموسيقى والفن. لكنه يكتب البارتيتورا لهذه الأوبرا من عام ١٨٤٠م وينتهى منها فى خريف عام ١٨٤١م. وفي ٩ مارس ١٨٤٢م يقدمها مسرح اسكالا - ميلانو ببطولة جوزيبينا استريبوّني Gíuseppina Strepponi في دور أبيجيل Abigél (وهو الدور الذى مثّلته غناءً بعد ذلك زوجة فردى نفسه).

(٨٢) أوبرا هاري يانوش Háry János

مسرحية غنائية فى أربع مغامرات ومقدمة وخاتمة. كتب الأشعار والكلمات بولينا بيلا Paulina Béla (١٨٨١-١٩٤٥م)، هورشانى جولت Harsányi Zsolt (١٨٨٧-١٩٤٣م) قُدمت الأوبرا بموسيقى كوداى زولتان على مسرح أوبرا بودابست فى موسم ١٩٢٦/٢٥م بعد تقديمها كدرامة مسرحية على خشبة المسرح القومى المجرى من إخراج هافاشى شاندور. ثم تعرض لها المؤلف الموسيقى كوداى زولتان (١٨٨٢/١٢/١٦-١٩٦٧/٣/١٦م) بالتنقيح والتجديد الموسيقى، وأُعيد عرضها كأوبرا فى ١٠ يناير ١٩٢٨م على مسرح دار أوبرا بودابست. وقد خرج أول عرض على مسرح صيفى مكشوف عام ١٩٣٨ على مسرح سجد Szeged فى مهرجان المسرح الصيفى العالمى. بعد ذلك صعدت الأوبرا على خشبات الأوبرا العالمية فى كولونيا، آخن، هايدلبرج، أوجبرج، هلسنكي وموسكو ,Köln, Aachen, Heidelberg, Augsburg Helsinki, ,Mosco.

(٨٣) أوبرا سالومي Salome

دراما موسيقية فى فصل واحد، مأخوذة عن دراما بنفس الاسم من تأليف الدرامى أوسكار وايلد Oscar Wilde (١٨٥٦-١٩٠٠) بدأ الموسيقى النمساوى ريتشارد اشتراوس في كتابة الموسيقى عام ١٩٠٣م وانتهى منها في يونيه عام ١٩٠٥م وسرعان ما أُخرج أول عرض للأوبرا فى التاسع من ديسمبر من نفس العام (١٩٠٥) على أوبرا درسدن بقيادة قائد الأوركسترا أرنست.ف.شوش Ernst.V. Schuch

(٨٤) مارك شاجال Mardc Chagall

(١٨٨٧-١٩٨٥م) رسّام فرنسى من أصل روسى. اشتهرت لوحاته بثراء الألوان ووفرتها فى لوحاته، وكذلك باتساع الأفق ورحابة الخيال.

(٨٥) جان لوك جودارد Jean- Luĉ Godard

من مواليد ١٩٣٠م سويسرى الأصل فرنسى الجنسية. مخرج سينمائى. واحد من مخرجى الموجة الفرنسية الجديدة التى انبثقت فى منتصف خمسينيات القرن العشرين. أنهى دراسته الأولى فى سويسرا، ثم درس (الاثنولوجيا Ethnology) علم الأعراق البشرية فى جامعة السوربون بباريس. تأثر بفلسفة هجل Hegel والفلسفة الوجودية. عمل بالصحافة الفنية فى مجلة الفنون Arts كناقد سينمائى.

(٨٦) أوبرا أنيجين Anyegin

أوبرا فى ثلاثة فصول، عن أشعار قصة الشاعر الروسى بوشكين. كتبها المؤلف الموسيقي بيوتر إلييتش تشايكوفسكي (١٨٤٠-١٨٩٣م) Pjotr

Illitch Tchaikowsky بالاشـتـراك مع كـونسـتـانتين سـيلوفـسكي Constantin Silovski.

تبدأ قصـة الأوبرا عندما تُلفت إحدى المغنيـات نظر تشـايكوفسكى إلى قصـة بوشكين المشحونة بعلاقات اجتماعية وإنسانية وقُوى سلطوية وفـوارق طبـقـات فى المجـتـمع القـيـصـرى الروسى. وتُقنع الأحـداث تشـايكوفسكى ليضع لهـا الموسـيقى. انتهى المؤلف الموسـيقى من كتـابة البـارتيـتورا في فبـراير ١٨٧٨م. وحسب رغبـة تشايكوفـسكى فقـد قدّم الأوبرا لأول مـرة طُلاب الكونسـرفـتوار، خـوفـاً من تقـديمهـا بروتينيـات المسرح الكبير فى روسيا آنذاك، وثقة في الشباب الأمل. إلا أن الشباب لم يستطع أن يحتمل القُوى الكامنة فى الأوبرا شعراً ومـوسيقى. وغيرّ ذلك من وجهة نظر تشـايكوفسكي، فتولاّها المسرح الكبيـر وأخرجـهـا عـرضًا على المسـرح الصـغيـر بموسكو في ٢٩ مـارس ،١٨٧٩ ثم انتقلت الأوبرا إلى خـشـبـة المسـرح الكبـيـر فى مـوسكو مـرة ثانيـة في ٢٣يناير ١٨٨١م. إلا أن أكبر عرض لها يرتبط بمسرح بيترفار فى عام ١٨٨٤م.

(٨٧) أوبرا حلاق اشبيلية .

أوبرا ضـاحكة فى فصلين اثنين. كتبهـا شـعـرا سيـزار سـتـاربيني Cesare Sterbini عن درامـا الفـرنسى بيـيـر أوجسـتين كـارون دى بومـارشـيـه Pierre - Augustin Caron de (٢٤/١/١٧٣٢-١٧/٥/١٧٩٩م) Beaumarchais وقـد سـبق مـعـالجـتـهـا شـعـراً على يد الإيطالى بازيللو Paisiello. كـتب مـوسـيـقى الأوبـرا الإيطالى بوتشـينى وقُـدمت في ٢٠ فـبـراير من عـام ١٨١٦م. إلا أن أنصـار بازيللو ثاروا ضـد تقـديم الأوبرا

انذاك، الأمر الذى أدى إلى سقوطها. إلى أنه تبدّل مصير الأوبرا إلى نجاح عالمى معروف بعد ذلك.

(٨٨) أوبرا فجر الأرباب

دراما موسيقية فى ثلاثة فصول ومقدمة. كانت الدراما الموسيقية تُقدّم فى الليلة الثالثة ضمن رباعية فاجنر فى مهرجان بيرويت، المكوّنة من سلسلة أربع مسرحيات.

(٨٩) أوبرا مارتا Márta

أو سوق ريشموند Richmond Marcet. أوبرا ضاحكة فى أربعة فصول. كتب أشعارها فيلهلم فريدريش (١٨٠٥-١٨٧٩م) Wilhelm Friedrich وألّف الموسيقى فريدريش فون فلوتو Friedrich Von Flotow (١٨١٢/٤/٢٦-١٨٨٣/١/٢٤م) قُدمت الأوبرا لأول مرة فى ٢٥ نوفمبر عام ١٨٤٧م في فينيا.

(٩٠) أوبرا قلعة النبيل ذى اللحية الزرقاء.

أوبرا من فصل واحد كتبها بولاج بيلا Balázs Béla (م) وهى الأوبرا الوحيدة التى كتب موسيقاها المجرى بارتوك بيلا Bartók Béla (١٨٨١/٣/٢٥-١٩٤٥/٩/٢٦م) وقد أعدّها فى فترة قصيرة.. هى الفترة ما بين شهرى مارس وسبتمبر من عام ١٩١١م، لكن عرض الأوبرا يتعثر كثيراً حتى تُقدم في ٢٤مايو ١٩١٨م على مسرح الأوبرا بقيادة قائد الأوركسترا اللامع الإيطالى أجيستو تانجو Egisto Tango الذى قام كذلك بتعليم وتدريب الأداء فى الأوبرا. ثم صعدت الأوبرا باللغة الألمانية فى أوبرا فرانكفورت في ١٣مايو١٩٢٢م.

(٩١) أوبرا إيفان سوزانين

أوبرا فى أربعة فصول وخاتمة. كتبها شعرا ج. ت. روزين G.T.Rosen الشاعر وسكرتير القيصر الألمانى. وكتب الموسيقى ميهائيل آيفانوفيتش جلنكا (١٨٠٤/٥/٢٠-١٨٥٧/٢/٥م) Mihail Ivanovics Glinka. كان أول عرض للأوبرا على المسرح الكبير بمدينة بيترفار في ١٨٣٦/٢/٩م، بعد أن تغيّر اسم الأوبرا بناء على رغبة القيصر ليُصبح (حياتنا من أجل القيصر). لكن الاتحاد السوفيتى يُعيد بعد ذلك اسم الأوبرا الأول وهو الاسم المعروفة به حاليا.

(٩٢) موديست موسورجسكي Modest Moussorgsky (١٨٣٩-١٨٨١م)

مؤلف موسيقى روسى من المتعصبين للقومية الروسية. كتب أوبرتان حققت واحدة منهما نجاحاً عالمياً حتى اليوم (أوبرا بوريس جودونوف) وأوبرا بوريس جودونوف مبنية على الألحان الشعبية الروسية. وله مؤلفات أخرى فى القصيدة السيمفونية وفى موسيقى الرقص الشعبى.

(٩٣) أوبرا النبيل أورى.

أوبرا كوميدية فى فصلين اثنين. كتب أشعارها الفرنسى يوجين سكريب Eugéne Scribe (١٧٩١/١٢/٢٤-١٨٦١/٢/٢٠م)، ديليستر بوارسو Delestre-Poirson. تدور أحداث الأوبرا عام ١٢٥٠م.كتب الموسيقى بوتشينى. وقُدمت الأوبرا لأول مرة على المسرح فى باريس فى ٢٠ أغسطس ١٨٢٨م.

(٩٤) انجار برجمان Ingmar Bergmann

من مواليد ١٩١٨/٧/١٤م. ممثل ومخرج مسرحي سويدى، وكاتب سيناريو ومخرج سينمائي. بدأ حياته بمسرح الأوبرا الملكية فى السويد.

عـمل فى الإخـراج الأوبرالي منذ عـام ١٩٤٣م. ثم عـمل فى مـسـرح البـوليـفـار Boulevard فى اسـتـوكـهلم. وقـاد مـسـرح هلسنجـبـرج Helsingborg حتى عـام ١٩٤٤م. أخـرج فى عدة مـسـارح سـويدية مـثل مسرحَى ملميه Melmö، جيتابورج Göteborg .

(٩٥) أوبرا حفلة تنكرية.

أوبرا فى ثلاثة فصول، مـأخوذة عن الدرامـا الأصل عند سكريب المعنونة (حفلة تنكرية) أو جوستاف الثالث. كتب أشعار الأوبرا المحامى الإيطالى أنتونيو شومّا Antonio Somma (١٨٠٩-١٨٦٤م) ووضع فردى موسيقى الأوبرا، بما جـسـدّ وعـمقّ من النص الـدرامي الأول. قُـدمت الأوبرا لأول مرة في ١٧ فبراير ١٨٥٩م على مسرح أبوللو Teatro Apollo في روما.

(٩٦) أوبرا تتويج بوبيا POPPEA

أوبرا فى ثلاثة فصـول ومقـدمـة. كتبهـا شـعـراً وحـّرر الليـبـرتو الإيطالى جيوفانى فـرانسيسكو بـوزينيللو(١٥٩٨-١٦٥٩م) Giovanni Francesco Busenello، ثم أعـاد كتـابتهـا فى فصلين اثنين الإنجليـزي ريموند ليبـارد Raymond Leppard. وضع موسيقى الأوبرا كلوديو مونتفردى Claudio Monteverdi (١٥٦٧-١٦٤٣م). وتُعتبـر هـذه الأوبرا هـى آخـر أعمـاله فى التـــأليـف الأوبـرالـى الموســيــقـى عـــام ١٦٤٢م، والذى بـدأه بـأوبـرا (أورفيو Orfeo) فى عام ١٦٠٧م. قُدمت الأوبرا لأول مرة فى خريف عام ١٦٤٢م على مـسـرح تيـاترو سـان جيـوفـانى Teatro St.Giovanni فى

باولو PAOLO . ثم قُـدمت فى ٢٩ يونيـو عـام ١٩٦٢م فى جليندبورن Glynd Bourne، وقـدمتـها الأوبرا الحكوميـة - بودابست فى ١٩ يناير ١٩٦٨ م .

(٩٧) بول هيندميث Paul Hindemith

(١٨٩٥-١٩٦٣م) . مـؤلف مـوسـيـقى ينتـمى إلى مـرحلة الكلاسـيكيـة الجديدة والنغمية والصبغية العصرية Neotonality والمقصود بالنغمية الجديدة هو صفة اللحن المتوقّفة على سُلّمه الموسيقى. أما الصبغية فتعنى النسق اللونى فى الصـورة الموسيقيـة-المترجم). تميزت أعمال هيندميث وأوبراته كذلك بأسلوب النغمية والصبغية الجديدة فى التيار الموسيقى الذى ابتكره فى السنوات العشـر الأولى من القرن العشرين. وساد فى بداياته قبل الحرب العالمية الأولى. وكان التيار امتداداً لأعمال برامـز Brahms وريجـر Reger وكـذلك فـاجنر. ثم يتطور التـيـار بين عـامى ١٩٢٠،١٩٢٣م فى سـوناتات الكمان، وبعدها فى أوبرات من ذات الفصل الواحد التى كتبها هيندميث بدءً من عام ١٩٢١م، مثل أوبرا (كـاردیلاّك) عـام ١٩٢٦م، أوبرا Zuruk Hind und (ذهاباً وإياباً) عـام ١٩٢٧م، وأوبرا Neues Vom Tage (تجـديد العـضـوية) عـام ١٩٢٩م. يُغيّـر هيندميث بدءً من عـام ١٩٢٧م من الأسلوب والنظرة الموسـيقـيـة متـجهـاً-وفى حرص شـديد- ناحيـة الأسلوب النغمى الجـديد، والذى استقر معه حتى وفاته عام ١٩٦٣م. وهو عبارة عن تكوينات وإنشاءات

موسيقية بسيطة، وأوبرات قصيرة من فصل واحد، اشترك فيها بالعزف على آلة الكمان والفيولا أحياناً، وقاد الأوركسترا بنفسه أحيانا أخرى.

(٩٨) أوبرا لولو Lulu

أوبرا فى ثلاثة فصول ومقدمة. كتبها شعراً عن الأصل الدرامى للألمانى فرانك فيديكند Frank Wedekind (١٨٦٤-١٩١٨م) المؤلف الموسيقى ألبان برج Alban Berg. تدور أحداث الأوبرا فى إحدى المدن الألمانية فى القرن التاسع عشر الميلادى.كتب برج موسيقاها فى ربيع عام ١٩٢٨م بعد عشرين عاما على نجاح موسيقاه لأوبرا (فويتسك). وقُدمت أوبرا (لولو) لأول مرة فى زيوريخ فى ٢ يونيو ١٩٣٧م على مسرح أوبرا زيوريخ. ثم انتقلت عام ١٩٥٣م إلى مسرح أوبرا إسّن Essen فى ألمانيا. وفى ستينيات القرن صعدت على خشبات مسارح الأوبرات الأوروبية (فى فيينا عام ١٩٦٢، مرسيليا عام ١٩٦٣م، بوسطن عام ١٩٦٤،بروكسل عام ١٩٦٦م). وفى سنوات متأخرة فى سان فرانسيسكو وبونس آيرس.
وبعد وفاة أرملة برج(هيلينا برج) عام ١٩٧٦م حدّدت وصيتها بعدم إخراج الأوبرا إلا فى فصلين اثنين، وبلا أية إضافات على العمل الأصلى. إلا أن المؤلف الموسيقى فريدريش كيرها Friedrich Cerha النمساوى أكمل الأوبرا فى عام ١٩٦٢م. وبعد عام ١٩٧٦م يتصدى رولف ليبرمان Rolf Libermann المخرج ومدير أوبرا باريس لاخراج الأوبرا فى ثوب جديد. ويقدمها فى ٢٤ يناير من عام ١٩٧٩م بنجاح كبير على مسرح أوبرا باريس بقيادة قائد الأوركسترا بيير بوليه Bierre Boulez.

(٩٩) أوبرا تانهاوزر Tannhäuser

أوبرا فى ثلاثة فصول. كتب الأشعار والموسيقى ريتشارد فاجنر. بدأ فى عمل التكوين الموسيقى للأوبرا فى عام ١٨٤٣م وانتهى منه فى شهر أبريل من عام ١٨٤٥م. قُدمت الأوبرا لأول مرة فى ١٩ أكتوبر ١٨٤٥م وسقطت سقوطاً ذريعاً بسبب ضعف دراما تورجيتها. ثم أعاد فاجنر صياغة الأوبرا فى العام التالى ١٨٤٦م، حتى قدمها ليست فرانس Liszt Ferenc المجرى فى فايمر Weimer بألمانيا عام ١٨٤٩م. بعدها سرعان ما انتشرت الأوبرا على خشبات مسارح ألمانيا. وقُدمت على مسرح أوبرا باريس عام ١٨٦١م بعد أن أدخل فاجنر بعض التعديلات عليها فى اللوحة الأولى (لوحة فينوس). كما بدّل من ختام الافتتاحية بمشهد افتتاحى آخر.

(١٠٠) رباعية أوبرا خاتم نيبالونج

دراما موسيقة من ثلاثة فصول ومقدمة. والأوبرا واحدة من الأعمال الخالدة التى كتبها شعراً وموسيقى ريتشارد فجنر. ويستمد فيها أصول موضوع الرباعيات من أساطير القديم القديم. من القرن الثامن والتاسع الميلادين، فى أساطيرإد Edda، فيلسونجا Völsunga، فيلكينا Villkina، نورناجست Nornagst. وبقدر قليل من أسطورة القرون الوسطى الشهيرة نيبالون جندلايد Nibelun Genlied وعدة خرافات وحكايات ألمانية قديمة أخرى. يحتوى العمل كُلية على أجزاء فلسفية تُغلّفه، ماراً بفلسفات فيورباخ Feuerbach، شوبنهاور Schopenhauer ونيتشه Nietzsche.

(١٠١) أوبرا سيمون بوتشانجرا Simon Boccanegra

أوبرا فى ثلاثة فصول ومقدمة . كتب أشعارها فرانسيسكو ماريا بياف Francesco Maria Piave (١٨١٠-١٨٧٦م)، وكتب الإيطالى فردى موسيقى الأوبرا. تُمثل هذه الأوبرا نقطة تحولّ فى الأعمال الموسيقية إذ يزيد معها عدد أفراد الأوركسترا العازفين. كانت الكتابة الموسيقية بتكليف من تياترو لافينيسى Teatro La Fenice بفينيسيا. انتهى فردى من كتابة الموسيقى فى عام ١٨٥٦م. وقُدمت الأوبرا للمرة الأولى فى ١٢ مارس عام ١٨٥٧م. ثم عُرضت بعد ذلك على مسرح اسكالا بميلانو عام ١٨٥٧م. ثم عُرضت بعد ذلك على مسرح اسكالا بميلانو عام ١٨٥٩م.

(١٠٢) أوبرا صائدو اللؤلؤ

أوبرا فى ثلاثة فصول . كتب أشعارها ميشيل كآريه Michel Carré، يوجينى كورمو Eugéne Cormon (١٨١١-١٩٠٣م) أحد المشاهير الفرنسيين فى عالم الأوبرا. فقد كتب كورمو مايربو على مائة دراما وليبرتو للأوبريت وعمل مديراً فنياً لمسرح الفودفيل فى باريس Théâtre du Vaudeville . كتب موسيقى الأوبرا الفرنسى جورج بيزيه Goerge Bizet (٢٥/١٠/١٨٣٨-٣/٦/١٨٧٥م) وقُدمت الأوبرا لأول مرة فى ٣٠سبتمبر ١٨٦٣ فى باريس مُحققة نجاحاً متوسطاً عادياً. ثم ترُجمت إلى اللغتين الألمانية والإيطالية بعد ذلك. لكنها لم تصعد كثيرا على خشبات المسارح الأوروبية والعالمية.

(١٠٣) أوبرا سُلطه القدر

أوبرا فى أربعة فصول كتب أشعارها بياف Piave عن درامة للشاعر الأسبانى أنجليو بيريز دى سافيدرا Angelo Perez de Saavedra (١٨٦٥.١٧٩١م) بعنوان دون ألفارو Don Alvaro. وكتب موسيقى الأوبرا فردى خصيصا لأوبرا سانت بيترفار فى روسيا القيصرية. وقد عُرضت الأوبرا فى ١٠نوفمبر من عام ١٨٦٢م مُحققة نجاحاً بارعاً. بعد أن أشرف فردى بنفسه على التمرينات الموسيقية وتدريبات الأداء والغناء. ثم نقلها إلى بلده إيطاليا وقدمها فى روما بنجاح لايُذكر، نظراً لضعف فرقة الممثلين - المغنيين. ثم أعاد فردى تنقيح الأوبرا حتى صعدت فى ٢٠فبراير ١٨٦٩م علي مسرح اسكالا بالمغنية تريزا استولز Teresa Stolz في دور ليونورا Leonora فحققت الأوبرا صورة شعبية جديدة. وكان الفضل فى ذلك يعود إلى اشتراك أ. جيزلانزونى A.Ghizlanzoni (كاتب ليبرتو أوبرا عايدة) فى بعض التعديلات الفنية والموسيقية.

(١٠٤) أوبرا كاتيا كابانوفا Katja Kabanova

أوبرا فى ثلاثة فصول. كتبها شعراً المؤلف الموسيقى التشيكى يانتشيك Janácek عن ترجمة للغوى التشيكى فينسنس تشارفينكا Vincence Cervinka عن الدراما الأصلية(العاصفة) للكاتب الدرامى الروسى ألكسندر أستروفسكى A.N.Ostrovski (١٨٢٣-١٨٨٦م) . وقد حرر المؤلف الموسيقى بنفسة ليبرتو الأوبرا. تجرى أحداث الأوبرا عام ١٨٦٠م. وقد خرج العرض الأول لها فى المسرح القومى برينْ Brinn عام ١٩٢١م. ثم عُرضت فى مسرح براغ عام ١٩٢٢م. كان العرض الأول

للأوبرا باللغة الألمانية فى ٨ ديسمبر عام ١٩٢٢م فى كولونيا، وقاد الأوركسترا فيه أوتو كلمبرر Otto Klempler. ثم انتشر عرض الأوبرا بعد ذلك فى أوبرات أوروبية عديدة بعد عام ١٩٤٥م.

(١٠٥) أوبرا بيلاس وميليزندا

أوبرا في خمسة فصول مأخوذه عن نص الشاعر والفيلسوف الكاتب الدرامي الرمزى موريس ماترلنك Maurice Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩م) البلجيكى الجنسية. وقد لحن الأوبرا كلود ديبوسى دون تغييرات البتة. اللهم إلا من تقصير غير شديد لبعض الجمل فى الحوار الدرامى. وبذل جهداً خارقاً فى كتابة البارتيتورا لأوبرته الوحيدة هذه. ظهر العرض الأول للأوبرا في٣٠ أبريل من عام ١٩٠٢م بقيادة قائد الأوركسترا (ميسّاجر Messager) على مسرح أوبرا كوميك فى باريس. وقد فاجأت الأوبرا الجمهور والنقاد بالصورة العصرية التى خرجت عليها. ثم عُرضت بعد ذلك عام ١٩٠٦م فى بروكسل، وعام ١٩٠٧م فى فرانكفورت، وعام ١٩٠٨م فى كل من ميونيخ ونيويورك، ثم عام ١٩٠٩م فى العاصمة البريطانية لندن.

(١٠٦) أوبرا بويازّوك Bajazzók

أوبرا فى فصلين اثنين. كتب أشعارها المؤلف الموسيقى راجيرو ليونكافاللو Ruggiero Leoncavallo (١٨٥٨/٣/٨-١٩١٩/٨/٩م) ترتكز الأوبرا على حادثة واقعية كان المؤلف قد شاهدها شخصياً. وقد ساعده تذكّرالحادثة على تعميقها وكتابتها للمسرح الأوبرالى، ثم كتابة ليبرتو

الأوبرا فى نهاية الأمر. ظهرت الأوبرا لأول مرة على مسرح اسكالا - ميلانو في ٢١ مايو من عام ١٨٩٢م.

(١٠٧) ماكس راينهاردت Max Reinhardt

(٩/٩/١٨٧٣-٣١/١٠/١٩٤٣م) مخرج مسرحى نمساوى. بدأ حياته ممثلاً فى المسرح الألمانى Deutsches Theater. تعلّم على يد المخرج الألمانى الطبيعى أوتو براهم Otto Brahm (١٨٥٦-١٩١٢م). أنشأ راينهاردت عام ١٩٠٣م المسرح الصغير Kleins Theater. وأول أعماله فى الإخراج الدرامى هى دراما سوفوكليس (أوديبوس ملكا) في عام ١٩١٠م. دعا عام ١٩٠٦م إلى إنشاء المسارح الصغيرة فى أوروبا Kammerspiele. كما ابتدع فكرة المهرجانات المسرحية أمام كاتدرائية سالسبورج بالنمسا Szalzburg فى عام ١٩٢٠م. كان أول من استعمل الماثلين (الكومبارس) بصورة كبيرة ومؤثرة على المسرح حينما حشد ٤٠٠من الماثلين فى عرض أوديبوس ملكاً أخرج درامات فى قاعات السيرك فى ألمانيا والمجردة. يسافر إلى أمريكا. فى نهاية حياته هرباً من النازية، ويموت فى هوليود في عام ١٩٤٣م.

(١٠٨) أوبرا حكايات هوفمان

أوبرا خيالية Fantastic فى ثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة. كتب أشعار الأوبرا جوليه باربييه Jules Barbier (١٨٢٥-١٩٠١م) عن روايات هوفمان التى كتبها أصلاً ميشيل كارّيه Michel Carre (١٨١٩-١٨٧٤) م

وجولى باربييه. سبق تقديم الأوبرا كدرامة فى عرض من خمسة فصول تحت اسم Les Contes D'Hoffmann على مســـــرح الأوديون بباريس Odeon فى خليط درامي من الشعر والنثر. ومن هذا النص الدرامى كتب جوليه باربييه أوبرته التى نحن بصددها عام ١٨٧١م والتى جاءت ثرية بالمواقف الدرامية الرصينة.

كتب موسيقى أوبرا (حكايات هوفمان) الموسيقىّ الألمانى جاك أوفنباخ Jacques Offenbach (٢١/٦/١٨١٩-٤/١٠/١٨٨٠م). وقُــدمت الأوبرا على مسرح الأوبرا كوميك Opera Comique فى باريس فى ١٠ فبراير عام ١٨٨١م. ثم قدّم فلزنشتاين الأوبرا بعد ذلك فى ألمانيا على مسرح كوميش أوبر Komische.

(١٠٩) جيرج لوكاتشLukács György

(٣١/٤/١٨٨٥-٤/٦/١٩٧١م) كاتب وفيلسوف مجرى. حاصل على جائزة الدولة كوشوت Kossoth. درس الفلسفة وعلوم المسرح وعلم الجمال فى بودابست وبرلين وهايدلبرج Heidelberg. تأثر بكل من كانط Kant، شيملّ Simmel، فيبر Weber بنى أفكاره على الثورة الاشتراكية الكبرى. ترك مئات الدراسات الجمالية والفلسفية والأدبية والدرامية. تُرجمت كُتبه وأعماله إلى عديد من اللغات العالمية الحية، ومن بينها اللغة العربية. أهم مؤلفاته هى:

- الفن والمجتمع - ١٩٦٩م
- الأداب العالمى (جزآن) - ١٩٦٩م
- الأدب المجرى والثقافة المجرية (ثلاثة أجزاء) - ١٩٧٠م
- أنطولوجيا الوجود الاجتماعى (ثلاثة أجزاء - ظهر عام ١٩٧٦م

. أعمال فترة الشباب - ظهر عام ١٩٧٧م

. مذكرات - ظهر عام ١٩٨٠م

. خطابات جيرج لوكاتش - ظهر عام ١٩٨١م

. بيان السيرة Currlum Vitae - ظهر عام ١٩٨٢م

. كتابات السيرة الذاتية - ظهر عام ١٩٨٢م

. كتابات جمالية (١٩٣٠ - ١٩٤٥م) - ظهر عام ١٩٨٢م

. جيرج لوكاتش والثقافة المجرية - ظهر عام ١٩٨٢م

(١١٠) الكانتاتا Cantata

لفظة إيطالية متفرعة من فعل Cantare (يُغني). والكانتاتا هى سوناتا الغناء. نشأت الكانتاتا فى إيطاليا في القرن السابع عشر الميلادى. وهى غناء تؤديه أصوات بشرية محدودة العدد بطريقة مشابهة لما كان متبعا فى السوناتا فى أول الأمر فى بنائها العام وشكل حركاتها (فورمForm).. هذا البناء الذى يشابه نظيره فى السوناتا.

هناك نوعان من الكانتاتا:

أ - الكانتاتا دا كاميرا Cantata da Camera وهى مجموعة من الأغنيات والرقصات العادية والشعبية. وكان هذا النوع يؤدى فى المنازل الخاصة ويسمى (كانتاتا الغرفة).

ب - الكانتاتا دا شييزا Cantata da Chiesa وتتكون من ألحان كنيسة. وكانت تؤدى فى المعابد والكنائس لخدمة أهداف الدين المسيحى. وقد كتب كثير من المؤلفين الموسيقيين فى كل من النوعين مثل اسكارلاتى Scarlatti وهاندل Händel. وكما تطورت السوناتا إلى موسيقى

الصالون والسيمفونى والكونشرتو، تطورت الكانتاتا في منتصف القرن الثامن عشر الميلادى. فلم تُعد غناءً لصوت واحد فقط (سولو Solo) أو لبضع أصوات فيما بعد، بل أصبحت عبارة عن كورال كامل من أصوات رئيسة فردية يصاحبها الأوركسترا بطبيعة الحال. وبدلاً من النوعين السابق الإشارة اليهما، أصبحت الكانتاتا تؤَدى على المسارح العادية، وهى تسبق القُداسات الكبرى فى الكنائس المعاصرة. وتُعتبر مؤلفات كل من باخ، هاندل نماذج رائعة للكانتاتا فى صورتها المتطورة الناضجة.

(١١١) أوبرا شمشون Samson

أوبرا فى فصلين اثنين. كتبها المؤلف الموسيقىّ عن دراما الكاتب المجرى نيمت لاسلو Német László. تُبنى الأوبرا على الدراما الشعرية. ولمّا لم يتعهد نيمت لاسلو بالعمل الدراماتورجى، فقد قام بهذا الجانب الأدبى سوكولاى شاندور Szokolay Sándor المؤلف الموسيقى نفسه. والدراما هى نفس الموضوع الذى تحوّل فيما بعد إلى فيلم سينمائي بعنوان (رُعب). بعد بدء العمل في تلحين الأوبرا قطع المؤلف الموسيقى العمل لمدة سنة كاملة لإعداد عرض الباليه (الضحية) . ثم عاد إلى تكملة تلحين الأوبرا واستكمال موسيقاها بين عامى ١٩٧١، ١٩٧٣م. وقد رُفع الستار عن عرضها الأول فى ٢٦أكتوبر من عام ١٩٧٣م على مسرح الأوبرا الحكومية - بودابست

(١١٢) أوبرا الديك الذهبي Arany Kakas

أوبرا فى ثلاثة فصول. والأوبرا هى آخر أعمال المؤلف الموسيقى الروسي رمسكى كورساكوف. مأخوذة عن إحدى قصص بوشكين

Puskin. كـتـب لهـا اللـيـبـرتو بيـالسكى V.J.BJelski، وهو واحـد من المؤلفين الموسـيقـيين المعـروفين. وتُصـوّر الأوبرا بطريقـة المجـاز معـاناة الإنسـان فـى قـصـة سـاتيـرية المعـروفين. وتُصـوّر الأوبرا بطـريق المجـاز معـاناة الإنسـان فى قصـة ساتيـرية تستـهـدف نقـد وتعـرية نظام المجتمع الحالى (الذى كان قائماً فى الروسيا آنذاك - المترجم).

كتب مـوسيقـي الأوبرا رمسكي كورساكوف. وأُعدت الأوبرا عـام ١٩٠٧م وقُـدمت لأول مـرة فى سـانت بيـتـرفـار في ٧ أكـتـوبر عـام ١٩١٩م. ثم انتشرت عـروضهـا على مسارح أوبرات كثيرة فى العـالم. من بينهـا أوبرا برلين الحكومية Berlin Staatsoper حيث قُدمت على خشبتها فى عام ١٩٢٣م.

(١١٣) يوجاف أوتيلا József Attila

(١٩٠٥/٤/١١-١٩٣٧/٢/٣) شـاعـر مـجـرى كبيـر. أمـه خادمـة وغسـالة وأبوه عامل عـادى رحل والده الرومانى الأصل من المجـر إلى رومانيـا عام ١٩٠٨م ثم عـاد مع أسـرته إلى الوطن المجـرى فـى صـيف عـام ١٩١٢م. كتب يوجاف أوتيلا أولى قصائده الشعرية وعمره سبعة عشر عاما.

(١١٤) أوبرا مانون ليسكو MANON LESCAUT

دراما غنائية فى أربعة فصول. مأخوذة عن قصة شاعـر الحب الفرنسى أنطوان فـرانسـوا بريفـوست (داكسـيل أبيّـه (١٦٩٧- ١٧٦٣م) Antoine Francois Prevost Dexile Abbe ينقـدُ فيهـا عـالم الأناقة الممتاز الذى كان مسيطراً على المجتمع الفرنسي فى عصره. لم تكن هناك مساحة

واسعة فى الأوبرا لهذا النقد إلا في حوار ثلاث شخصيات فقط. الأمر الذى اقتضى من بوتشينى - المؤلف الموسيقى- للعمل كثيرا فى الليبرتو. كتب بوتشينى موسيقى الأوبرا فى سنتى ٩١، ١٨٩٢م. وظهر العرض الأول للأوبرا على مسرح تياترو راجو Teatro Reggió فى تورينو Torino بإيطاليا مُحرزاً نجاحاً ساحقاً بين الجماهير والنقاد على السواء.

(١١٥) أوبرا رودالييندا Rodelinda

أوبرا فى ثلاثة فصول. كتبها شعراً نيكولو فرانسيسكو هايم Nicolo Francesco Haym (١٦٧٩-١٧٢٩) سكرتير الأكاديمية الملكية Royal Academy والموسيقى عازف التشيللو ومُدرّس فنون الموسيقى. وقد عرض في هذه الأوبرا عالم المسرح اللندنى. والأوبرا من نوع الباروك. كتب هاندل موسيقى الأوبرا وانتهى منها في ٢٠ يناير ١٧٢٥م. وقُدمت فى نفس العام في ٢٤ فبراير ١٧٢٥م فى لندن. وقد أعاد أوسكار هاجن Oskar Hegen (١٨٨٨-١٩٥٧م) أحد أشهر الباحثين فى موسيقى هاندل تنقيح الأوبرا بالتعديل فى بعض أجزائها.

(١١٦) أوبرا دون كارلوس Don Carlos

أوبرا فى أربعة فصول. كتبها شعراً جوزيف ميرى Joseph Méry (١٧٩٨-١٨٦٥م) وكاميل دى لوكل Camille du Locle (١٨٣٢-١٩٠٣م). تدور أحداث الأوبرا فى أسبانيا. وقد أُعدت الأوبرا بتكليف من إدارة

الأوبرا الكبيرة فى باريس باللغة الفرنسية، وتم افتتاحها يوم ١١ما رس ١٨٦٧م بحضور عائلة القيصر على مسرح الأوبرا باريس Thâtre de L'Opera وضع فردى موسيقى الأوبرا فى تخطيط أوبرالى ضخم Grandiose بما يؤكده مشهد (الحماية الذاتية Autodafé) وكذلك بقية المواقف الدرامية التى جسدّتها الآريات والثنائيات الختامية فى الأوبرا، ومنولوج شخصية فيليب Fülöp ملك إسبانيا، واعترافات شخصية الأميرة (إبولى Eboli). توالت عروض الأوبرا على مسارح عالمية أخرى. فقدمها مسرح اسكالا - ميلانو الإيطالي في ١٠ يناير ١٨٨٤م، ومسرح فينا عام ١٩٣٤م، بينما جددتها أوبرا بورابست عام ١٩٦٩م.

(١١٧) مخرج زميل أو زميل الإخراج.

هى وظيفة فنية ابتدعها قاموس المسرح المجرى. وهى غير مساعد المخرج، أو المخرج المساعد. الوظيفة المبتكرة - بلا أساس علمى فنى - فى المسرح المصرى. والمخرج الزميل في عروض أوروبا تقع عليه تبعات الجوانب الفكرية والفنية معاً، دون تنفيذ أعمى أو أوتوماتيكى لملاحظات المخرج. والمخرج الزميل كوظيفه لا يرقى إليها أو يقوم بها فى المسرحينْ الأوبرالى أو الدرامى الأوروبى إلا بعد العمل لعشرين عاما على الأقل مساعداً للإخراج، إضافة إلى حلقه دراسية بحثية جادة (سيمينار Seminar) يقدمها المرشح أمام لجنة من كبار المخرجين لاعتمادة زميلاً للإخراج.

(١١٨) بيترباليتش Peter Palitsch

مخرج مسرحي ألماني. من مواليد ١٩١٨م. بدأ طريقه الفنى فى مسرح درسدن Drezda. ثم عمل فى الفترة مابين عامي ١٩٥٠، ١٩٥٧م عضواً بفرقة البرلينر انسامبل Berliner Ensamble مساعداً لبرتولت برخت. في عام ١٩٥٧ يسافر من جمهور ألمانيا "الديمقراطية " إلى جمهورية ألمانيا" الاتحادية" ويُخرج في مسارحها عدداً من الدرامات الكلاسيكية والبرختية. وأهم أعماله الإخراجية المبكرة هى:

- بطل العالم الغربي - سنج The Playboy of Western WORLD
- أوقفوا صعود أرتورى أوى - برخت Der Aufhaltsame Aufstieg Des Arturoui

وأهم أعماله الإخراجية المتأخرة هى:

- ريتشارد الثانى - شيكسبير.
- دائرة الطباشير القوقازية - برخت Der Kaukasische Kreidenkreis
- الأم شجاعة وأولادها -برخت- Mutter Courage und Ihre Kinder
- تاجر البندقية -شيكسبير. The Merchant of Venice
- موت دانتون -بخنر

(١١٩) الريكويم Requim

هي موسيقى قُدّاس الموتى، أو ترتيلة تبعث على راحة نفوس الموتى. كتب فى نوع موسيقى الريكويم كثير من المؤلفين الموسيقيين. مثل الريكويم الأخير لموزارت (ك ٦٢٦)، ريكويم مانزوني Manzoni الذى كتبه فردى

عام ١٨٧٤م بمناسبة مرور مائة عام على وفاة الكاتب الإيطالى مانزونى، والريكويم الألمانى لمؤلفه برامز Brahms والذي أُعتبر (أوراتوريو) أكثر منه ريكويم فى نظر النقاد الموسيقيين.

(١٢٠) أوبرا فاوست Faust أوبرا في خمسة فصول. كتب أشعار الأوبرا جوليه باربييه وميشيل كاريه. والمؤلفان من كبار الدراميين الفرنسيين وكُتاب الأوبرا. وضع موسيقى الأوبرا الفرنسى شارلى فرانسوا جونو Charles Francois Gounod وهو الحائز على جائزة روما الموسيقية عام ١٨٣٩م. ألّف كثيراً من الموسيقى الدينية، ثم اتجه إلى الموسيقى فى المسرح. ذاع صيته بعد تأليف موسيقى أوبرا فاوست عام ١٨٥٩م. كما ألف موسيقى أوبرا (روميو وجوليت) عام ١٨٦٧م، ووضع موسيقى عرض (الملكة شابا Sába) عام ١٨٦٢م. تتميز موسيقاه بالشاعرية والصفاء والنقاء المصقول Refined. وعندما كان أحد مسارح باريس يعرض دراما فاوست على المسرح الدرامى، كان جونو قد انتهى من كتابة الجزء الأكبر من البارتيتورا. وقد سقطت الأوبرا سقوطاً ذريعاً على مسرح بورت سان مارتن Porte - Saint Martin. لكن جونو يُعيد العمل فى الأوبرا حتى يُقدمّ العرض الجديد لها بعد التعديل في ١٩ مارس من عام ١٨٥٩م ولم يلاق العرض أى نجاح يُذكر. ومع ذلك فإن هذا العرض هو سبب تحقيق نجاحات ساحقة للأوبرا فيما بعد. وقد قدّمت أوبرا باريس الأوبرا بعد إدخال تعديلات عليها في المستقبل.

(١٢١) جرهارت هاوبتمان Gerhart Hauptmann

(١٨٦٢/١/١٥-١٩٤٦/٦/٦م) كاتب روائى ودرامى ألمانى. أعدّ نفسه لدراسة النحت، لكنه قطع الدراسة واتجه إلى تاريخ الفن والآداب والدراما تورجيا. تعلم فى يينا Jéna وزيوريخ وبرلين، وسافر إلى الخارج عدة مرات. أنتج أعظم أعماله ما بين عامي ١٨٨٠، ١٨٩٠م. حصل على جائزة نوبل عام ١٩١٢م. لا يقف فى مواجهة الألمان فى الحرب العالمية الأولى ولا يؤيد النازية فى الحرب العالمية الثانية. من أهم أعماله الدرامية:

- قبل غروب الشمس -١٨٨٩م	Vor Sonnenaufgang
- النساجون - ١٨٩٣م	Die Weber
- الجرذان - ١٩١١م	Die Ratten

أشهر جرهارت هاوبتمان بانتمائه للطبيعية، لكنه انتقل بعد ذلك إلى الطبيعية الواقعية الألمانية.

(١٢٢) موريتس جيجموند Móricz Zsigmond

(١٨٧٩/٦/٣٠-١٩٤٢/٩/٤م) كاتب قصة وروايات ودرامات. مجري الجنسية. من أسرة لها ماضى عريق فى الفنون المجرية. تعلم اللاهوت، ثم درس الحقوق، لكنه لم يُكمل أى تعليم منهما. ثم أصبح ضابطا بالجيش. وهو أحد كُتاب الملاحم في عشرينيات القرن العشرين.

انضم إلى كُتاب الطبيعية. كتب درامات كثيرة تحولت أغلبها إلى أفلام سينمائية فيما بعد، مثل دراما (كُنْ طيبا حتى الموت). اشتهرت أعماله المسرحية بالكوميديا المحلية.

(١٢٣) ظهر الطراز القوطى فى فن العمارة في شمالى فرنسا. ثم انتشر فى أوروبا الغربية من منتصف القرن الثانى عشر الميلادى وحتى أوائل القرن السادس عشر الميلادى. أما لفظة (القوطية) فهى لغة القوطيين الجرمانية الشرقية.

(١٢٤) أوبرا الخطيبة المُباعة.

أوبرا ضاحكة فى ثلاثة فصول. كتبُ أشعارها كاريل سابينا Karel Sabina (١٨١٣-١٨٧٠م) وهو شاعر من الثوريين الذين حُكم عليهم بالإعدام في ثورة ١٨٤٨م) بعد براءته يكتب ليبرتو الأوبرا. وأول كتابة موسيقية للأوبرا هو للمؤلف الموسيقى التشيكى بدريش سميتانا Bedrich Smetana (١٨٢٤/٣/٢-١٨٨٤/٥/١٢). كانت الأوبرا قد أُعدت في البداية لتكون عرضاً للأوبريت. لكن الشاعر الغنائي (المؤلف الموسيقى) قد صاغ لها شكلاً موسيقياً كان أجدر بالأوبرا.

تحكي قصة الأوبرا حياة قرية تشيكية بكل التعبير التوثيقى. يكتب سميتانا فى عام ١٨٦٥م الشكل الموسيقى الأول للأوبرا. وكانت فى فصلين اثنين وأجزاء من ديالوجات وبعض الأغنيات. وقُدمت الأوبرا على شكلها الأول هذا لأول مرة على المسرح في ١٨٦٦/٥/٣٠م. وقد أعاد الشاعر الموسيقي إدخال بعض التعديلات عليها قبل عرضها مرة ثانية عام ١٨٧١م على مسرح بيترفار. فاحتل الريسيتاتيفو مكان الديالوجات. وزادت فصول الأوبرا إلى ثلاثة فصول، ودُعّمت بعدد جديد من الأغنيات. وقد حقق هذا الشكل الثاني للأوبرا نجاحاً باهراً لها، وهو نفس الشكل المعاصر القائم حالياً والذى تُمثل به الأوبرا فى

أياماً هذه. مثّلت فرقة مسرح أوبرا براغ هذه الأوبرا لأول مرة فى فيينا عام ١٨٩٢م.

(١٢٥) أوبرا دون باسكوال Don Pasquale

أوبرا ضاحكة فى ثلاثة فصول. كتب أشعارها أنجليو أنيللي Angelo Anelli (١٧٦١-١٨٢٠م) كاتب ليبرتو أوبرا (اللومباردي) (اللومبارديون Lombard هم شعب تيوتونى غزا إيطاليا عام ٥٦٨م - المترجم) وهو نفسه مؤلف الأوبرات الضاحكة مثل أوبرا (امرأة إيطالية في الجزائر -روسيني). كتب موسيقى الأوبرا دون باسكوال الموسيقي الإيطالي جيتانو دونيزيتي (١٧٩٧-١٨٤٨م) أثناء إقامته فى باريس فى عدة أسابيع قليلة من عام ١٨٤٢م. وقُدّم العرض الأول للأوبرا فى ٣يناير ١٨٤٣م على المسرح الإيطالي فى باريس Théâtre Italien.

(١٢٦) أوبرا روزالكا Rusalka

حكاية غنائية فى ثلاثة فصول. كتب كلماتها يارسولاف كفابيل Jarsolav Kvapil (١٨٦٨-١٩٥٠م) كواحد من رجال الدراما تورجيا والمخرجين المسرحيين المرموقين فى المسرح القومى -براغ. وقد جمع نسيج العمل الأدبى من ثلاثة مصادر. الأول من رواية (أندين Undine) عن الأصل الفرنسى De La Motte Fouqué. أما المصدر الثانى فهو بعض قصص (أندرسن Andersen). وكان المصدر الثالث هو أحد أعمال الألمانى جرهارت هوبتمان بعنوان (انهيار جرس الكنيسة). كتب موسيقى الأوبرا التشيكى أنتونين دفوراك Antonin Dvorák (١٨٤١/٩/٨-١٩٠٤/٥/١م) وجهات نظر عديدة فى الأوبرا يمكن الإحساس بعالم فاجنر من ناحية

الهارمونيات والنغمات، وشكل التصميم الموسيقى. هذا في الوقت الذى يقف فيه دفوراك فى مواجهة أهم خصائص الموسيقى الفاجنرية، وهى تقنية التصميم للباعث الرئيس. كتب المؤلف الموسيقي الموسيقى وهو في سن التاسعة والخمسين من عمره، وانتهى منها في الفترة ما بين ٢١أبريل، ٢٧ نوفمبر من عام ١٩٠٠م. وقد صعدت الأوبرا على خشبة المسرح القومي - براغ في ٣١مارس عام ١٩٠١م. واستقبلتها الجماهير استقبالاً حماسياً. ولا تزال الأوبرا تحتل مكانها حتى اليوم فوق خشبات مسرح الأوبرا في العالم، إلى جانب زميلتها أوبرا (الخطيبة الباعة) لمؤلفها الموسيقي التشيكي أيضا فرريدريك سميتانا.

(١٢٧) أوبرا ساعة الراعى Pásztor Óra - Rendezvouz كوميديا غنائية فى فصل واحد. كتبها شعراً فرانك نوهين Franc NOhain واسمه الأصلى موريس ليجران Maurice Legrand (١٨٧٣-١٩٣٤م) شاعر وقصصى فرنسى. اشتهر بعد ما كتب درامتة الشهيرة (الساعة الأسبانية) L'Heure Espagnole. كتب موسيقى الأوبرا الفرنسى موريس رافيل Maurice Ravel (١٨٧٥-١٩٣٧م) وقد أنهى الموسيقى عام ١٩٠٧م. إلا أنها لم تصعد علي المسرح كأوبرا إلا فى عام ١٩١١م يوم ١٩ ما يو على وجه التحديد، على مسرح الأوبرا كوميك في باريس Opera Comique.

(١٢٨) أوبرا حب البرتقالات الثلاث.

أوبرا في أربعة فصول. كتبها المؤلف الموسيقى بروكفيف (١٨٩١/٤/٢٣-١٩٥٣/٣/٣م) عن دراما كارلو جوزّى Carlo Gozzi

(١٧٢٠-١٨٠٦م). تبرز القصة فى الأوبرا عالم القصص والحكايات الشرقية فى صورة من صور كوميديا الفن (الكوميديا دى لارتى Commedia Dell'arte) بواسطة عناصر درامية جروتسكية. كان جوزى قد كتب هذه الحكاية لفرقة أرلكينو ساشى Arlechino Sacchi. ثم أخذ بروكفيف النص لتحويله إلى الشكل الأوبرالى. وقد تعاقدت فرقة أوبرا شيكاغو Chicago Opera Company عام ١٩١٩م مع المؤلف الموسيقي الذي كان يُقدم وقتها فى الولايات المتحدة الأمريكية على إنتاج الأوبرا. قُدمت على مسرح الأوبرا- شيكاغو فى ٣٠ديسمبر ١٩٢١م.

(١٢٩) أوبرا كاترينا إزمايلوفا Katyerina Izmajlova

أو (ليدي مكبث من مدينة صغيرة) أوبرا فى أربعة فصول. يعود أصل العمل الفنى إلى رواية بنفس الاسم كتبها الكاتب القصصى والروائى الروسى نيكولاى سميونوفتش لاسكوف Nyikolaj Semjonovics Leskov (١٨٣١-١٨٩٥م) أحد أعمدة الأدب القصصى الروسى في القرن التاسع عشر الميلادي. أعدّ سيناريو المؤلف الموسيقى ديمتريافتش سوستاكوفتش (١٩٠٦/٩/٢٥- ١٩٧٥/٨/٩م). قُدمت الأوبرا للمرة الأولى تحت عنوان (ليدى مكبث حى ماسانسكي Mecenski) عام ١٩٣٤م فى مدينة لينتجراد. لم يفهمها لا الجمهور ولا النقاد آنذاك. وبعد ذلك هوجم مؤلفها في عام ١٩٣٦م هجوماً عنيفاً فى جريدة البرافدا السوفيتية Pravda. تظهر الأوبرا مرة ثانية في عام ١٩٦٠م بعد إدخال تعديلات عليها باسم (كاترينا إزمايلوفا). ويصل عدد عروضها

فى فترة وجيزة إلى مائة عرض. عُرضت الأوبرا بعد ذلك عام ١٩٦٤م على مسرح أوبرا بيتش Pecs بالمجر، ثم عام ١٩٦٥م على مسرح دار الأوبرا الحكومية - بودابست.

(١٣٠) أوبرا النبيل بيجور Igor

أوبرا فى أربعة فصول ومقدمة. كتب أشعارها المؤلف الموسيقي ألكسندر بورفيرياتش بورودين Aleksandre Porfirjevics Borodin (١٨٣٤/١١/١٢- ١٨٨٧/٢/٢٧م). تقوم قصة الأوبرا على حادثة واقعية حدثت ما بين عامى ١١٨٥، ١١٨٧م عُرفت باسم (غناء بيجور). وقد أعد بورودين ليبرتو الأوبرا مُستندًا على الأحاسيس السيكولوجية الرقيقة الدقيقة التلوين لشخصيته النبيل بيجور فى دفاعه عن الوطن والأرض فى صراع ومواجهة مع المنتهكين للوطن. اشتغل بورودين على التأليف الموسيقي للأوبرا لمدة عشرين عاماً. إذ كان من الصعب تقديم مثل هذه الصورة الواقعية على المسرح. وبعد وفاته أكمل كل من جلازونوف Glazunov ورمسكى كورساكوف بقية التأليف الموسيقى وقُدمت الأوبرا لأول مرة يوم ٤ نوفمبر من عام ١٨٩٠م على المسرح الكبير.

مراجع المترجم

استعان المترجم في الشروحات بالمراجع التالية:

أولا - الكتب الفنية.

1-BALASSA EMRE,
GÁL GYÖRGY SÁNDOR
OPERÁK KÖVYVE كتاب الأوبرات
HETEDIK KIADÁS (الطبعة السابعة)
ZENEMÜKIADÓ VÁLLALAT. BUDAPEST, 1957

2- CHARLES ROSEN
THE CLASSICAL STILE, HAYDN, MOZART, BEETHO VEN.
W.W.NORTON & COMPANY INC. NEW YORK.1972.
HUNGARIAN TRANSLATION 1977.

3 - DARVAS GÁBOR
ZENEI MINI LEXIKON معجم الموسيقى الصغير
ZENEMÜKIADÓ, BUDAPEST, 1974.

4 - Barna istván
ÖRÖK MUZSIKA الموسيقى الأبدية
ZENEMÜKIADÓ , BUDAPEST, 1977

5 - YEHUDI MENUHIN AND CURTIS W. DAVIS
THE MUSIC OF Man, 1979.
HUNGARIAN TRANSLATION 1981.

6- PAUL HENRY LANG
THE EXPERIENCE OF OPERA
FABER AND FABER, LONDON,1973
HUNGARIAN TRANSLATION ,1980

7- TILL GÉZA
OPERA — الأوبرا
MÁSODIK KIADÁS — الطبقة الثانية
ZENEMÜKIADÓ, BUDAPEST,1985

ثانيا . القواميس.

1- GÖTZ SCHREGLE
DEUTSCH - ARABISCHES WORTERBU
WIESBADEN 1974,1977 — قاموس ألمانى . عربى

2- منير البعلبكى
المورد . قاموس إنجليزى – عربى دار العلم للموردين-بيروت ١٩٨٧م

3-JUHÁSZ JÓZSEF ÉS TÖBBIEK — قاموس شرح التغير
MAGYAR ÉRTELMEZÖ KÉZISZÓTÁR

AKADÉMIAI KIADÓ , BUDAPEST , 1987

4- HERCZEG GYULA

OLASZ - MAGYAR SZÓTÁR — قاموس إيطالى - مجرى

MAGYAR - OLASZ SZÓTÁR — قاموس مجرى - إيطالى

ETRRA , BUDAPEST,1966

الفهرس

وحدة إصدارات الفنون

وافق مجلس الاكاديمية عام ١٩٩٤ على انشاء وحدة اصدارات اكاديمية الفنون التى تهدف الى نشر المعارف فى تخصصات الفنون المختلفة باصدار الكتب والبحوث المؤلفة والمترجمة والدوريات النشرات والنصوص والمستنسخات والمدونات الموسيقية والاصدارات السمعيه والمرئية .

صدر عن الوحدة

أولاً : الاصدارات المرئية

شريط فيديو يضم الاعمال السينمائية التى تم اكتشافها **لرائد السينما المصريه محمد بيومى** احتفالا بالعيد المئوى للسينما ومولد **محمد بيومى** يناير ١٩٩٤ .

بحث وتحقيق : محمد كامل القليوبى

مونتاج : رحمه كامل منتصر

ثانياً : اصدارات الكتب(مسرح)

١- حركة الممثل على خشبة المسرح

تأليف : فريت سكايا

ترجمة : د. محمد مهران

مراجعة : د. عادل عمر عفيفى

٢- مختارات من الدراما الاسرائيلية (مقنعون وست مسرحيات قصيرة)

ترجمة : د. محمد شيحه

تصدير : د. فوزى فهمى

مراجعة : د. فوزية حسين

٣- الارهاب والمسرح الحديث

تحرير : جون أور - دراجان كليك

ترجمة : أمين حسين الرباط

تقديم : د. فوزى فهمى أحمد

تصدير : فاروق حسنى

٤- جمهور المسرح (نحو نظرية فى الإنتاج والتلقى المسرحيين)

تأليف : سوزان بينيت

ترجمة : سامح فكرى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ د. نهاد صليحة

تقديم : أ د. فوزى فهمى

٥- قضايا المسرح الافريقى (مجموعة أبحاث)

ترجمة : د. فيفى فريد

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ د. مارسيل رمزى

٦- التعبير الجسدى للممثل

تأليف : چان دوت

ترجمة : أ د. حمادة إبراهيم

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٧- إتجاهات جديدة فى المسرح

تحرير : چوليان هيلتون

ترجمة : د. أمين الرباط

سامح فكرى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٨- مسرح فويرتال الراقص (أو فن تدريب سمكة زينة- رحلات فى عالم الرقص)

تأليف : يوخن شميت

نوربرت سيرفوس

جرت فايجلت

ترجمة : قسم اللغة الانجليزية

فيفيان فايز مينا

رباب صبرى حجازى

مارى إدوارد نصيف

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون مراجعة

وتقديم : أ د. منى أبو سنه

٩- الممثل وجسده

تأليف : ليتزيسك

ترجمة : الحسين على يحيى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون مراجعة : د.

محمد حامد أبو الخير

١٠- المسرح الجديد فى كولومبيا

تأليف : جونثالو أرثيلا

ترجمة :عبد الحميد غلاب

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون مراجعة :

د محمد أبو العطا

١١- الحرباء البيضاء

تأليف : كريستوفر هامتون

ترجمة وتقديم : د. محسن مصيلحى

١٢- المسرح المستقل فى الأرجنتين

تأليف : ديفيد ويليام فوستر

ترجمة : عبد الوهاب محمود خضر

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٣- المسرح والعلامات

تأليف : إلين أستون وجورج سافونا

ترجمة سباعى السيد

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون مراجعة :

د محسن مصيلحى

١٤- المسرح المعارض (دفاع عن المسرح الألماني المعاصر)

تـألـيـف : بيـــــتـــــر إيـديـن

ترجـــمـــة : د. حـــامــد أحـــمــد غـــانم

مـــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة بأكـــاديميـــة الفنون

١٥- الفضاء المسرحي

تأليف : إلين أســـتـــون وجورج ســـافـــونا

تــرجـــمـــة ســـبـــاعي الســـيـــد

مركـز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون مراجعة :

د مـــحــــسن مــــصـــيلحي

١٦- المسرح والعالم

تـأليـف : روســــتم بهـــــاروشـــا

تــرجـــمـــة : د. / أمين حـــسين الربـاط

مـــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة بأكـــاديميـــة الفنون

مـــراجـــعـــة : ا د. أحـــمـــد كـــامل مـــتـــولي

١٧- مسرح السرد التمثيلي (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : فـــرانشـــيـــسكو جـــارثون ثيـــســـبـــدس

ترجــــمــــة : د. / ســـمـــيـــر مـــتـــولي

مـــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة بأكـــاديميـــة الفنون

مـــراجـــعـــة : ا د مـــحـــمـــود الســـيـــد

١٨- المسرح الطليعي

تأليف : كريستوفر اينتز

ترجمة : سامح فكري

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٩- كرم مطاوع فارس المسرح المصري

تحرير : د./ أحمد سخسوخ

٢٠ - سحرة المسرح

تأليف : بيرند زوخر

ترجمة : د. حامد أحمد غانم

د. صلاح نصر الأكشر

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٢١ - إيزابيلا وثلاث سفن ومحتال

تأليف : داريوفو

ترجمة : أماني فوزي حبشي

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ./سعد أردش

تصدير : أ د/ فوزي فهمي

٢٢- نحو نقد جديد ومسرح جديد في أمريكا اللاتينية (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : الفونسو دي تورو

فرناندو دي تورو

ترجمة : د. / نيفين محمود عزيز

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. حسن عطية

٢٣ - سعد وهبة ... بين ثنائية الكلمة والفعل

تحرير : د/ أحمد سخسوخ

تصدير : أ د/ فوزى فهمى

٢٤- مسرحيات ايطالية

حوار- الباروكة- فراولة وقشدة- بلد البحر

تأليف : ناتاليا چينزبورج

ترجمة : أمل كمال

مراجعة : د. سعد اردش

٢٥- المسرح الحى والأدب الدرامى فى العالم العربى فى العصور الوسطى

تأليف: شمعول موريه

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

مراجعة : د. محسن مصيلحى

تصدير : أ. د. فوزى فهمى أحمد

٢٦- الأراجوز

خيال الظل التركى

تأليف : ميتين أند

ترجمة : د. منى حامد سلام

مراجعة : د. أمين حسين الرباط

٢٧ - التمثيل : الآفاق والأعماق (الجزء الأول)

تأليف : أدوين ديور

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

مراجعة وتقديم : د./ سامى صلاح

٢٨ - نظرية الكوميديا فى الادب والمسرح والسينما

تـــألـــيـــف : ت.ج.أ . نـــلـــســـن

تـــرجـــمـــة : مـــارى أدوارد

مـــراجـــعـــة : د. امين الــريــاط

٢٩ - الجمهور

تأليف : فـــيـــديريكو جـــارثيـــا لوركـــا

ترجـــمـــة وتقـــديم : د./ رضـــا غـــالب

أكاديمية الفنون

مـــراجـــعـــة : د./ ســـمـــيـــر مـــتـــولى

مركز اللغات والترجمة

أكاديمية الفنون

٣٠ - الآفاق والأعماق

تـــألـــيـــف : إدويـــن ديـــور

ترجـــمـــة : مـــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة

أكاديمية الفنون

مـــراجـــعـــة وتقـــديم : د. ســـامى صـــلاح

أكاديمية الفنون

تصـــدير : أ.د. فـــوزى فـــهـــمى أحـــمـــد

٣١ - الإرتجال للمسرح

تأليف : فيولا سبولين

ترجمة وتقديم : د. سامى صلاح

أكاديمية الفنون

٣٢ - طاقة الممثل "مقالات فى أنثروبولوجيا المسرح" أوجنيو باربا وآخرون

ترجمة : د. سهير الجمل

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ. د. منى على صفوت

٣٣ - مسرح الشمس

تأليف : دافيد وليامز

ترجمة : د. أمين حسين الرباط

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. د. على جمال الدين عزت

٣٤ - العمارة والسينوجرافيا فى ايطاليا "دراسة لإبداعات انطونيو فالينتى"

تأليف : جوفانى إسجرو

ترجمة : أمل كمال عبد الحافظ

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. سعد أردش

أكاديمية الفنون

٣٥ - فن الأداء "مقدمة نقدية"

تــألـيـف : مــــــارفـن كـــــــارلســــــون

تــرجـــــــمـــــــة : د. مـنـى ســــــلام

مـــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة - أكـــاديمـيـــة الفنون

مـــــراجـــــعـــــة : أ. د. نبـــــيـل راغب

أكاديمية الفنون

٣٦ - التمثيل والأداء المسرحي

تــألــيــف : هــايــز جـــــــــــوردون

ترجـــمـــة : د. مـــحـــمـــد ســـيـــد

مـــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة - أكـــاديمـيـــة الفنون

مـــــراجـــــعـــــة : د. أمـين حـــسـين الرباط

مـــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة - أكـــاديمـيـــة الفنون

٣٧ - عروس البحر

تـــألـــيـــف : بـــوشـــكـــين أ. س.

ترجـــمـــة : د. مـــحـــمـــد ابراهيم مـــهـــران

أكاديمية الفنون

مـــراجـــعـــة : أ. د. مكارم الغـــمـــري

٣٨ - المسرح الهندى "التراث ، التواصل والتغير"

تأليف : نيميتشاندراجين

ترجمة : د. مصطفى يوسف عثمان

أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. د. منى أبو سنة

٣٩ - نبيل الالفى خارج دائرة النسيان

تحرير : أ. د/ هناء عبد الفتاح

تصدير : أ. د. فوزى فهمى

تقديم : أ. كامل زهيرى

٤٠ - المشهد المسرحي التجريبي.. النمساوي والألماني

ترجمة : أ. د. أحمد سخسوخ

مراجعة : أ. د. باهر محمد الجوهرى

ثالثا : اصدارات الكتب (سينما)

١-أوراق فى مشكلات اعادة التأريخ للسينما المصرية

أبحاث لمجموعة من المختصين

٢-محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية

تأليف : محمد كامل القليوبي

٣- عشق الأفلام (هنرى لانجلوا والسينماتيك الفرنسى)

تأليف : ريتشارد رود

تقديم : فرانسو تريفو

ترجمة : محسن ويفى

٤- فرانسيس فورد كوبولا

تأليف : فيتو زجاريو

ترجمة : أمانى فوزى حبشى

أمل كمال عبد الحافظ

تقديم : د. هشام أبو النصره

٥- المونتاج السينمائى

تأليف : البير يورجنسون

صوفيه برونيه

ترجمة : مى التلمسانى

مراجعة : أ د. رفيق الصبان

تقديم : د. منى الصبان

٦ - الرومانسية فى السينما

دراسات مختارة

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

تحرير : رأفت خفاجى

٧- الكادراج السينمائى

تأليف : دومينيك فيلان

ترجمة : شحات صادق

مراجعة : د. فيفى فريد

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

تقديم : أ د. مدكور ثابت

٨ - ستيفن سبيلبرج

تأليف : فرانكولا بوللا

ترجمة : امانى فوزى

مراجعة : أ د. يحيى عزمى

٩- الصوت فى السينما

تأليف : بيير انطوان كوتو

ترجمة : د. فيفى فريد

مراجعة : أ. د. عثمان لطفى

تقديم : د./ إبراهيم عبد الجيد

١٠- مارتن سكورسيزى

تأليف : چان كارلو برتولينا

ترجمة : أمل كمال عبد الحافظ

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. سعد أردش

أكاديمية الفنون

١١- السرد فى السينما

دراسات مختارة

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

تحرير ومراجعة وتقديم : أ. د. يحيى عزمى

رابعًا : اصدارات الكتب (الباليه والرقص)

١- الرقص فى تركيا

تـألـيـف : مـــتـين آنـد

ترجـمـة : مــركـز اللغـات والتـرجـمـة

مـراجـعـة وتقـديم : د. مـاجـده عـز

خامسًا : اصدارات الكتب (دراسات نقدية)

١- أوهام ما بعد الحداثة

تأليف : تيري إيجلتون

ترجمة : د. منى سلام

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د. سمير سرحان

٢- التحول الثقافى

كتابات مختارة فى ما بعد الحداثة (١٩٨٣-١٩٩٨)

تأليف : فريدريك جيمسون

ترجمة : محمد الجندى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د. فاطمة موسى

٣- معجم المصطلحات الاساسية فى علم العلامات (السيميوطيقا)

تأليف : دانيال تشاندلر

ترجمة وتقديم : أ.د/ شاكر عبد الحميد

مراجعة : أ.د/ نهاد صليحه

تصدير : أ.د/ فوزى فهمى

سادسًا : اصدارات الكتب (الموسيقى)

١- اغانى كورال الأطفال

موسيقى : جمال عبد الرحيم

موسيقى : عواطف عبد الكريم

تقديم : أ.د. سمحه الخولى

تصدير : أ.د. فوزى فهمى أحمد

٢- قضية الأوبرا (بين التقليدية والتجديدية) الجزء الأول

تأليف : كولتائى توماش

ترجمة : أ.د. كمال الدين عيد

مراجعة : أ.د. عصام عبد العزيز

٣- قضية الأوبرا (بين التقليدية والتجديدية) الجزء الثانى

تأليف : كولتائى توماش

ترجمة : أ.د. كمال الدين عيد

مراجعة : أ.د. عصام عبد العزيز

سابعًا : اصدارات الكتب (الكراسات غير الدورية لرصد الواقع الثقافى والفكرى والفنى فى العالم)

١-وثائق حول أحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١ وتداعياتها

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

بأكاديمية الفنون

تصدير : فاروق حسنى

وزير الثقافة

٢-منتدى المسرحيين الأمريكيين

حديث ناعوم تشومسكى

حول أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

بأكاديمية الفنون

تحت الطبع

١- مسرحيات فرنسيه

الشريحة او عودة الابن الضال

تأليف : چان دانيال مانيان

ترجمة : د فيفى فريد

مراجعة : د. مارسيل رمزى

الديكور : الهدم

تأليف : ريز فانى

ترجمة : د فيفى فريد

مراجعة : د. ميرفت محمود

ابو العريف والابله الكبير

تأليف : كولين سورو

ترجمة : د. فيفى فريد

مراجعة : د. مارسيل رمزى

٢ - سيموطيقا السينما

دراسات مختارة

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

تحرير : د. محمد القليوبى

٣- العرض المسرحى فى بنية ثقافية مغايرة

دراسات مختارة

تحرير : د. محسن مصيلحى

٤- عند نقطة التلاشى (نظرة ناقدة للرقص)

تأليف : مارشيا سيجن

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

مراجعة : د. ماجده عز

٥- مسرحيات اسبانيه

مختارات

ترجمة : د. السيد غالب

د. سامى عبد الحليم

واخرون

٦- الموسيقى العربية

تأليف : سيمون جارجي

ترجمة :جيهان عيسوى

مراجعة : ا. رتيبه الحفنى

٧ - مدرسة المتفرج

تأليف : آن أوبرسفيلد

ترجمة : أ. د. حماده إبراهيم

د. سهير الجمل

نورا أمين

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د. حماده إبراهيم

٨ - نصوص مختاره (من مسرح امريكا اللاتينية)

ترجمة : د. رضا غالب

د. رأفت خفاجى

د. سمير متولى

عبد الحميد غلاب

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. زيدان عبد الحليم زيدان

٩ - أبحاث فى مسرح أمريكا اللاتينية

بقلم :

أ.د. فوزى فهمى	مصر
كارملندا جيماوايس	البرازيل
رودولفو أوبريجون	المكسيك
لويس ماشى	أورجواى
كاريا س. أورنى	الأرجنتين
أوزولا آزيك	بولندا
فيدريكو تيتزى	إيطاليا
ممدوح عدوان	سوريا
د. حسن عطية	مصر

١٠ - من مسرح أمريكا اللاتينية (دراسات لمجموعة من الباحثين)

ترجمة : د. نيفين محمود

د. سمير متولى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. حسن عطية

رقم الإيداع ١٤١٤١ / ٢٠٠٣
I. S. B. N.
977 - 305 - 359 - 6
مطابع المجلس الأعلى للآثار